

Geschichte der altenglischen Literatur

von

Karl Heinz Göller

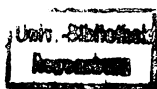
unter Mitarbeit von Uwe Böker

ERICH SCHMIDT VERLAG

1954

HHV 11206 505

E. Th. Sehrt gewidmet



U86.288

ISBN 3 503 00602 8

© Erich Schmidt Verlag, Berlin 1971
Druck von Buchdruckerei Loibl, Neuburg (Donau)
Printed in Germany · Nachdruck verboten

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Warum studiert man heute noch Altenglisch?	7
Die angelsächsische Kultur	12
Die Kunst	12
Archäologie und Literatur	14
Rechtswesen im angelsächsischen England	18
Allgemeine Kultur der Angelsachsen	23
Die Bande der Gemeinschaft	23
II. Form und Wesen der angelsächsischen Dichtung	28
Die Manuskripte	28
Der Scop	30
Vortragsweise und Metrum	33
Literatur und Vortragsdichtung	37
Der Stil der altenglischen Dichtung	43
III. Die Niedere Dichtung	54
Franks Casket	54
Die Zaubersprüche	56
Rätsel	59
Die gnomische Dichtung	63
Widsith	66
IV. Lyrik	70
Wulf und Eadwacer	78
Klage der Frau	84
Botschaft des Gemahls	86
Reimlied	89
Der Wanderer	93
Der Seefahrer	98
Die Ruine	102
Deors Klage	104
V. Christliche altenglische Dichtung	110
Exodus	110

	Seite
Daniel	111
Das Traumgesicht vom Kreuze	112
Die Runeninschrift auf dem Ruthwell-Kreuz	116
Cynewulf	116
Christi Höllenfahrt	119
Physiologus	120
Klage eines Vertriebenen	121
Geistliche Dichtung nach Alfred	124
Jüngere Genesis	126
Judith	127
Salomon und Saturn	128
VI. Das Epos im Altenglischen	134
Art und Werden des Epos	134
Der Geist der angelsächsischen Dichtung	141
Beowulf	143
Der Stoff	143
Die Stoffgeschichte	145
Beowulfs Biographie: "The Historical Element"	148
Die Struktur des Beowulf	150
Digressionen	155
Diktion des Beowulf	161
Das Ethos des Beowulf	168
Das Fortleben des Beowulf	178
The Battle of Brunanburh	179
The Battle of Maldon	182
Kleinere Zeugnisse	186
VII. Prosa	188
König Alfred	190
Die angelsächsische Prosa nach Alfred	203
Ælfric	205
Wulfstan	210
Abkürzungsverzeichnis	215
Kurzbibliographie	216
Register	218

KAPITEL I

Warum studiert man heute noch Altenglisch?

Berechtigung und Notwendigkeit des Altenglischstudiums werden heute von verschiedenen Seiten angezweifelt. Bei den Studenten gilt dieses Fach als langweilig, technisch und trocken; in den Kultusministerien der Länder sowie in den Universitäten fragt man nach den Prioritäten: Lohnt sich der Aufwand und ist es wirklich erforderlich, Angelsächsisch zu lernen, wenn auf der Schule andere Fachgebiete im Vordergrund stehen? Warum sich mit einem so weit abgelegenen Stoffgebiet beschäftigen, wenn es Wichtiges zu tun gibt — etwa Amerikakunde, Englandkunde, praktisches Englisch, wissenschaftliche Grammatik usw.?

Auf Fragen dieser Art gibt es keine fertige Formelantwort. Der Anglist hat sich in erster Linie mit der lebenden Fremdsprache zu beschäftigen und sollte während seines Studiums zu einem historischen Verständnis der gesprochenen Sprache gelangen. Das bedeutet aber keineswegs, daß er praktisch während des ganzen Studiums sein Hauptaugenmerk auf die frühen Sprachstufen richten sollte.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen ist die historische Auffassung des Faches heute selten. Es wird keinem Studenten mehr zugemutet, zwei Semester lang über den ersten vier Versen des *Beowulf* zu brüten; überall an deutschen Universitäten findet sich ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Studien in der sogenannten "älteren Abteilung" und denen auf dem Gebiet der neueren Sprache und Literatur. Aber damit ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Studiums des Angelsächsischen noch nicht beantwortet. Welchen Sinn hat es, wenn wir uns mit den kulturellen Äußerungen der Angelsachsen beschäftigen, welchen Nutzen hat es für das Fach Englische Philologie?

Englische Philologie bedeutet mehr als Kenntnis der englischen Sprache, sie bedeutet die *wissenschaftliche Erkenntnis des geistigen und künstlerischen Ausdrucks der englischen Kulturgemeinschaft mittels der Erforschung und Interpretation der sprachlichen und literarischen Dokumente*. Der

Philologe ist (deutsch) der Liebhaber des Wortes. Er sammelt, erforscht und interpretiert das englische Wortgut, so wie es ihm in der gesprochenen Sprache und der Literatur begegnet. Der sich mit der englischen Sprache beschäftigende Teil des Studiums, die Linguistik, muß deshalb auch historisch ausgerichtet sein, *weil alles historisch Gewachsene nur historisch verstanden werden kann.*

Welche Verbindungslinien gibt es nun zur angelsächsischen Zeit, inwiefern ist das moderne England, die heutige englische Kultur, mit der angelsächsischen Periode verbunden? Gibt es überhaupt übergreifende Kriterien, oder bedeutete die normannische Eroberung 1066 einen vollkommenen Neubeginn, wurde alles Vorausgehende ausgelöscht? Es gibt eine ganze Reihe von solchen Verbindungen, in England wesentlich mehr als in irgendeinem anderen europäischen Land, wie schon das Traditions- und Geschichtsbewußtsein des Engländer voraussetzen läßt. Einige wichtigere Kriterien liefert H. M. Chadwick in *The Study of Anglo-Saxon*.¹

Abweichend von Chadwick ist zunächst festzustellen, daß auch die angelsächsische Literatur in einer festen literarischen Überlieferung steht und daß es eine ganze Reihe von Traditionslinien gibt, die das Angelsächsische mit dem Kontinent verbinden. Das ist an sich kein revolutionärer Gedanke, denn schließlich waren Angeln und Sachsen im Nordseeraum zu Hause und werden deshalb auch das Idiom dieses Raumes, vielleicht auch eine Art Dichtersprache, mit nach England genommen haben. Die mündliche Überlieferung bedingte eine formelhafte Diktion, die Gemeingut der Dichter und Sänger war und beim episch-improvisierenden Vortrag verwendet wurde.

Da über die Dichtung der buchlosen Zeit so gut wie nichts bekannt ist, lassen sich auch keine näheren Angaben über die Diktion dieser Art von Dichtung machen. Aber durch den Vergleich mit anderen Sprachen und Literaturen können bestimmte Kriterien und Ergebnisse der mündlich tradierten Literatur erschlossen werden. Ein Nachklang der wahrscheinlich über die Jahrhunderte hinweg bewahrten Formeln findet sich noch in der altfriesischen, althochdeutschen und altenglischen Literatur, wo es hunderte von Formeln gibt, die wahrscheinlich auf einen gemeinsamen westgermanischen Bestand zurückgehen. Auf die literarische Tradition und die Formen der Literatur wird noch genauer einzugehen sein.

Die normannische Eroberung veränderte das Land keineswegs völlig. Es blieben vielmehr die meisten Ordnungssysteme bestehen. Die Verwaltung

¹(Cambridge, 21955), S. 18 ff.

und die Gerichtsbarkeit waren nicht so einschneidenden Veränderungen unterworfen, wie meist angenommen wird. Das Leben des einfachen Volkes veränderte sich so gut wie überhaupt nicht, wenn auch der Adel und die höheren Schichten drastisch umformiert wurden. Die Kontinuität ist also größer, als der Historiker anzunehmen geneigt ist, für den mit 1066 die eigentliche englische Geschichte erst anfängt.

So geht z. B. die politische Karte Englands, wie sie noch heute besteht, auf die Angelsachsen zurück. An neuen Grafschaften ist südlich des Humber nur Monmouthshire hinzugekommen. Die anderen Verwaltungseinheiten sind fast unverändert erhalten geblieben. Nahezu alle Pfarrgemeinden außerhalb der industriellen Bezirke haben noch die Grenzen von vor 1000 Jahren; die Kirchen stehen noch an derselben Stelle wie zu angelsächsischer Zeit, und oft sind Teile des Gebäudes, meist der Turm, aus angelsächsischer Zeit erhalten. Die Mittelschiffe sind häufig im ursprünglichen Zustand oder nur leicht baulich verändert. Auch sind eine ganze Reihe von angelsächsischen Kirchen erhalten, z. B. die von Breamore (Hants.), Brigstock (Northants.), Escombe (County Durham), Greenstead (Essex), Jarrow (County Durham) oder Wareham (Dorset). Zu erkennen sind diese sächsischen Kirchen an einer besonderen Technik des Mauerwerks, vor allem an Ecken, wo die großen Natursteine abwechselnd liegend und stehend verwendet wurden, in England "long and short work" genannt. Zum Bauen wurden teilweise römische Quader verwendet; so ist in Escombe noch auf manchen Steinen das Zeichen der römischen Legion zu erkennen.

Große Beständigkeit ist auf dem Gebiete der Landwirtschaft, insbesondere des Ackerbaus zu finden. Die Landmaße, z. B. *acre* (4046,8 m²), *rood* (1011,7 m²), *furlong* (201 m), *chain* (20,11 m), *rod* (5,028 m) werden heute genauso benutzt wie in angelsächsischer Zeit. Dasselbe gilt für die englischen Gewichte (*stone* 6,35 kg, *ounce* 28,35 g) sowie für das englische Geld. Das Verhältnis des Pfundes zum Penny ist seit angelsächsischer Zeit unverändert geblieben. Der Einführung des Dezimalsystems sehen die meisten Engländer mit Beunruhigung entgegen.

Angelsächsisch ist auch heute noch der weitaus größte Teil der Straßen des Landes. Nur die ältesten und die jüngsten sind auszunehmen: Die modernen Autobahnen und die von den Römern gebauten Straßen. Beiden sind gewisse technische Merkmale gemeinsam; sie sind vor allem relativ gerade, teilweise sogar wie mit dem Lineal gezogen. Die angelsächsischen Straßen dagegen lieben die Windung, die Spitzkehre und die Schlangenlinie, und die sind bis heute Merkmale der englischen Landstraße. Immer wenn wir

auf einer englischen Straße den Eindruck haben, sie müsse schon dem Postillion und seiner *coach and four* Schwierigkeiten bereitet haben – ganz zu schweigen vom modernen Automobil –, befinden wir uns mit Sicherheit auf einer Straße mit angelsächsischem Unterbau. Viele davon sind heute natürlich nur noch als Feldwege erhalten, andere nur noch auf Luftaufnahmen oder vom Flugzeug aus zu erkennen. Zahlreiche weitere Kriterien des Kontinuums vom Angelsächsischen zur heutigen Zeit könnten herangezogen werden. Sie alle beweisen, daß *die angelsächsische Zeit der Wurzelgrund der englischen Kultur* ist.

Es muß daher verwundern, daß diese Periode von den Historikern meist recht kurz abgetan wird. Den drei Jahrhunderten, die der normannischen Eroberung folgen, wird oft mehr Raum zugestanden als den sechs Jahrhunderten angelsächsischer Herrschaft. Chadwick zeigt sich ein wenig irritiert darüber, daß die Fremdherrschaft der Normannen, die die Herrschaft unrechtmäßig usurpierten, ausführlicher dargestellt wird als die Regierung der Angelsachsen.² Nun kann man sich bestimmt darüber streiten, ob die Herrschaft der Normannen „an age of national humiliation“ (so Chadwick) war, oder ob auch der Beitrag der ehemaligen Nordmannen als konstitutiv für die englische Kultur anzusehen ist. Tatsache bleibt, daß die Herren des Landes 600 Jahre lang Germanen waren, und daß sie von der Nordseeküste kamen. Viele Engländer lassen sich an diese Herkunft und die nahe Verwandtschaft zu den deutschen Vettern nicht gerne erinnern. Die stärkere Affinität zur normannischen, d. h. französischen Vorgeschichte des Landes mag durch aristokratische Präferenzen zu erklären sein oder kann bildungspolitische, modische und irrationale Gründe haben. Sie waren aber so durchschlagend, daß die konservative englische Geschichtsschreibung auch heute noch die normannische Zeit bevorzugt und die angelsächsische Periode zur grauen germanischen Vorgeschichte rechnet.

Das geht auf die Verhältnisse im hohen Mittelalter zurück. Damals schrieb jeder, der etwas auf sich hielt, in französischer Sprache; denn das Angelsächsische galt als Sprache der besiegten Bevölkerung und wurde aufgrund der schnellen dialektalen Zersplitterung bald kaum noch verstanden und gelesen. Als das Englische wieder in seine alten Rechte eingesetzt wurde, war das Angelsächsische archaisch und als Schrift- und Literatursprache unbrauchbar. Die alten Chroniken wurden nicht mehr beachtet. Geschichte schrieb und tradierte man weiterhin französisch und lateinisch, und selbst wenn die englische Sprache benutzt wurde, gab es keine direkten Verbin-

²Chadwick, *The Study of Anglo-Saxon*, S. 22.

dungen mehr zur Zeit vor 1066. Das Angelsächsische ist erst während des 18. Jahrhunderts wieder zugänglich geworden.³

Die geläufigste Unterteilung der altenglischen Epoche ist die in die sogenannte Heptarchie (die sieben Königreiche der Angelsachsen) und das vereinigte englische Königreich. Die ersten Urkunden über englische Geschichte berichten von der Ankunft Augustins im Jahre 597.⁴ Alle Ereignisse vor dieser Zeit sind quellenmäßig dürftig oder gar nicht belegt; z. T. sind sie nur aus sehr viel späteren Chroniken, die Dichtung und Wahrheit mischen, zu erschließen. Von 597 an gibt es jedoch fortlaufende historische Darstellungen mit zureichender Verlässlichkeit.

Während der Heptarchie (597 bis 731), über die Bedas *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* berichtet, entstand die politische Karte Englands. Die südlichen Grafschaften formierten sich im 7. Jahrhundert. Kent und Sussex waren zu dieser Zeit noch selbständige Königreiche, von denen es zu Beginn angelsächsischer Zeit mehrere gegeben haben muß. Ihre genaue Anzahl ist unbekannt; selbst die urkundlich verzeichneten Reiche lassen sich, wie z. B. Hwicce und Domnonia (wahrscheinlich im Süden des Landes), kaum lokalisieren⁵; über Ausdehnung und Geschichte ist fast nichts bekannt.

England war während der Heptarchie ein reiches Kulturland. Es unterhielt rege Handelsbeziehungen zum Festland und zu Skandinavien, und seine Gelehrten waren die bedeutendsten Europas. Noch zur Zeit der karolingischen Renaissance kamen berühmte Männer, etwa Alcuin, von der britischen Insel. Um 850 aber verwüsteten die Wikinger, skandinavische Piraten, das Land, und um 866 wurde der gesamte nordöstliche Teil der Insel während der Großen Invasion in Schutt und Asche gelegt. Alfred der Große, der auch durch seine altenglische Prosa bekannt ist, baute das Land wieder auf; seit ca. 885 wurde er als König aller Angelsachsen anerkannt. Er vereinigte die noch nicht von den Nordleuten eroberten Gebiete zu einem Königreich; sein Sohn und seine Enkel setzten das Werk fort. Noch 955 war Eadred König über ganz England und Südschottland. Im 10. Jahrhundert regierten wieder schwache und unentschlossene Könige, die

³Vgl. zur Sprachentwicklung Albert C. Baugh, *A History of the English Language* (London, 1965).

⁴Vgl. edd. A. W. Haddan/W. Stubbs, *Councils and Ecclesiastical Documents Relating to Great Britain and Ireland* (Oxford, 1871), III, 5 ff.

⁵Vgl. z. B. die interessanten Untersuchungen von A. H. Smith, "The 'Hwicce'", *Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of F. P. Magoun*, ed. J. B. Bessinger, Jr. and R. P. Creed (London, 1965), S. 56–65.

den fremden Invasoren den Weg bereiteten. Mit der normannischen Eroberung von 1066 hört der hier zu behandelnde Zeitraum auf.

Die Epoche reicht also von der Einwanderung der Germanen bis zum Zusammenbruch der angelsächsischen Schreibschulen im 11. Jahrhundert. Die Schlacht von Hastings ist nicht eigentlich eine Zäsur; aber sie leitete eine neue kulturelle Periode ein, während der im 12. Jahrhundert die angelsächsische Kultur ausgelöscht und Sprache und Schulwesen im Kern verändert wurden.

Die angelsächsische Kultur

Die Kunst

Literatur steht niemals frei und bindingslos im leeren Raum, sondern ist immer im Gesamtgefüge einer Kultur verankert, mit deren verschiedenen Bereichen sie in vielfacher Wechselbeziehung verbunden ist. Gerade eine so weit zurückliegende Literatur wie die der Angelsachsen läßt sich deshalb nur dann richtig verstehen, wenn man sie unter den Voraussetzungen der Gesamtkultur sieht.

Die Kunst der Angelsachsen⁶ ist allerdings lange Zeit hindurch geringgeschätzt worden. Man nahm ernsthaft an, die Inselbewohner seien unzivilisierte und barbarische Germanen gewesen, die wohl kämpfen und töten konnten, aber kein engeres Verhältnis zur Kunst hatten.

Dagegen spricht die Tatsache, daß schon zu Bedas Zeiten die nordhumbri-schen Könige Offa von Merzien, Athelstan und Edgar große Kunstmäzene waren; auch König Alfred, so berichtet sein Biograph Asser, gab ein Sechstel seiner Einkünfte für Handwerker und Künstler aus.⁷ Gewiß sind die handschriftlich überlieferten Berichte zeitgenössischer Historiker knapp und dürftig. Aus einigen dieser Quellen läßt sich aber erschließen, wann und wo bestimmte Kunstgegenstände hergestellt wurden. Allerdings ist ein großer Teil im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen.

Naturgemäß haben sich Metall- und Elfenbeinarbeiten, bei deren Anfertigung die Angelsachsen besonders geschickt waren, gut und in großer Anzahl erhalten. In diesem Zusammenhang sei nur auf die elfenbeinernen Kästchen hingewiesen, die unter den Namen Franks Casket, Mortan Casket und Brunswick Casket bekannt sind. Wilhelm der Eroberer plünderte,

⁶Vgl. D. Talbot Rice, *English Art*, 871–1100 (Oxford, 1952).

⁷Vgl. *Asser's Life of King Alfred*, ed. W. H. Stevenson (Oxford, 1904), S. 87.

wie sein Kaplan Wilhelm von Poitiers berichtet, unzählige Kirchen in England, sammelte vor allem goldene Kultgegenstände und ließ sie einschmelzen oder schenkte sie Kirchen in Frankreich. Dem Papst ließ er beträchtliche Mengen von Silber und Gold zukommen, vielen Kirchen vermachte er goldene Kreuze, wahrscheinlich sämtlich angelsächsischer Herkunft. All diese Schätze sind verlorengegangen. Das wenige Erhaltene aber beweist den hohen Stand der angelsächsischen Goldschmiedekunst während des 9. und 10. Jahrhunderts.

Auch in der Kunst der Seidenstickerei war England allen anderen europäischen Völkern überlegen. Wenn in Berichten über frühe englische Kunst das *opus Anglicanum* gepriesen wird, dann ist damit besonders feine Nadelarbeit gemeint, von der naturgemäß kaum etwas erhalten ist. Zwei Stücke künden allerdings von der hohen Meisterschaft und Kunstfertigkeit dieses Handwerks, und sie bestätigen die Berichte der Historiographen: es sind Stola und Manipel aus dem Grabe des hl. Cuthbert in Durham (910) und der Teppich von Bayeux (1080).

In der Malerei ist es ähnlich: Wandgemälde oder Tableaus sind nicht erhalten; wohl aber gibt es eine große Anzahl hervorragender Manuskriptillustrationen, etwa der Lindisfarne Gospels (8. Jahrhundert), die auf den hohen Stand der Malkunst hinweisen. Aber auch hier ist vieles durch die Piratenzüge der Wikinger und später durch Heinrichs VIII. Auflösung der Klöster verlorengegangen⁸.

Für die Baukunst und die Bildhauerei wurden je nach Landschaft verschiedene Materialien verwendet. Der Haltbarkeit des Materials entspricht die Zahl der erhaltenen Stücke. So gibt es z. B. angelsächsische Kirchen fast nur noch in Kalksteingürteln, in Gebieten, wo Natursteine als Baumaterial zur Verfügung standen. Sicherlich waren die bewaldeten Gebiete Englands dichter besiedelt, und es muß dort ebensoviele Kirchen und Skulpturen gegeben haben wie anderswo. Allerdings wurde dort ein anderes, eher dem Verfall unterworfenen Material verwendet: Holz- und Flechtwerk (*wattle*). Auch Skulpturen sind nur aus bestimmten Gebieten erhalten. Offensichtlich liegt das am verwendeten Material; Holzskulpturen sind nicht erhalten, Steinarbeiten jedoch in großer Zahl. Aufgrund neuerer Forschungsergebnisse ist behauptet worden, daß die Angelsachsen in der Steinmetzkunst allen anderen europäischen Stämmen hoch überlegen waren. Nach der stark patriotisch eingestellten englischen Kunstwissenschaft war die angelsächsische Kunst in nahezu allen Bereichen und Disziplinen "on

⁸Vgl. R. M. Wilson, *The Lost Literature of Medieval England* (London, 1952).

top of the world". Talbot Rice sagt z. B.: "Nowhere in Europe, even in Byzantium itself, was there a more advanced conception of manuscript illustration and decoration than in Britain. Nowhere, even in Persia, were finer textiles embroidered; nowhere was finer sculpture in stone executed – witness for example such a work as the Romsey Rood; nowhere were finer ivories carved . . . and the Alfred jewel . . . is a work of a quality equalled nowhere else in the West of Europe at the time."⁹

Diese Auffassung ist sicherlich übertrieben. Sie kann u. a. auch psychologisch erklärt werden. Während des 19. Jahrhunderts galt das angelsächsische England als ungebildet, primitiv und barbarisch. Die Angelsachsen waren bei der Aufwertung des Wortes *gothic* vergessen worden. Karolingische Manuskripte wurden nur wegen ihrer Schrift studiert, der romanische Baustil nur als Vorspiel des gotischen angesehen und Kunstgegenstände als archaisch, ungeformt und ästhetisch unbefriedigend bezeichnet. Man traute den Angelsachsen nicht sehr viel zu; wenn irgendwo in England ein Schmuckstück oder ein Elfenbeinkamm gefunden wurde, so erklärte man das Objekt einstimmig als festland-germanischer, romanischer oder byzantinischer Herkunft. Diese Auffassung ist, wie sich herausgestellt hat, jedoch einseitig und falsch. Inzwischen schlägt das Pendel zur entgegengesetzten Seite aus. Was einst als archaisch, unbedeutend oder gar barbarisch angesehen wurde, bezeichnet man heute als archetypisch, exemplarisch richtungweisend und formbestimmend für spätere Entwicklungstendenzen, auch auf dem Kontinent. Gerechterweise muß man aber wohl hinzufügen, daß diese etwas übertriebene Umwertung Teil eines großen europäischen Prozesses ist, bei dem die karolingische und ottonische Kunst wie auch die byzantinische Malerei nach neuen Kriterien beurteilt und bewertet werden.

Archäologie und Literatur

In welch hohem Maße die Archäologie literarische Probleme erhellen kann, haben zahlreiche Beispiele gezeigt. So fand man im Jahre 1939 in einem großen Grabhügel am Flusse Deben in Suffolk Reste einer angelsächsischen Schiffsbestattung: ein in die Erde eingegrabenes Schiff, das offenbar als leeres Grabmal (Zenotaph) diente. Reste eines menschlichen Körpers fehlten, das Holz des Schiffes war weitgehend vermodert. Aber nahezu sämtliche Grabbeigaben, die sich heute im Britischen Museum befinden, sind erhalten. Die Historiker haben sich noch nicht über die Bedeutung und

⁹Talbot Rice, *English Art*, S. 6.

Funktion aller Gegenstände einigen können; noch ist z. B. die Diskussion über den sogenannten Wetzstein – von anderen Forschern als steinernes Szepter gedeutet – nicht abgeschlossen: der Stein läuft an beiden Enden in vier Gesichter aus, die in die vier Richtungen der Windrose blicken; um das Gesicht läuft jeweils ein Ring mit Medaillon, allgemein als Symbol der Göttlichkeit angesehen. Bisher wurde der Wetzstein mit Odin, neuerdings aber auch mit Thor in Verbindung gebracht.¹⁰

Das zeigt, daß die kultischen Gegenstände germanisch-heidnischer Herkunft sind. Von noch größerem Interesse sind Schwert, Schild und Helm, Kampfstandarte, Goldharnisch, Trinkhorn, Geldbörse und fränkische Goldmünzen aus der Zeit zwischen 650 und 700. Außerdem fand man noch eine Reihe anderer Schmuckgegenstände aus Byzanz, darunter zwei Silberlöffel, auf denen die Namen Saulos und Paulos eingraviert sind. Einerseits verweisen die Grabbeigaben eindeutig auf die germanisch-heidnische Mythologie, andererseits finden sich in demselben Grab Zeugnisse für die bereits vollzogene Christianisierung. Auf dieses Nebeneinander von Heidentum und Christentum, das sich auch im *Beowulf* zeigt, wird noch verschiedentlich zurückzukommen sein.

Da kein Leichnam gefunden wurde, hielt man das Schiff für das Erinnerungsmal eines Fürsten, der an anderer Stelle begraben wurde oder dessen Körper mit dem Schiff in den Fluten versank. Mitford meint, daß durch den Zenotaph König Æthelhere geehrt wurde, der 655 in Yorkshire starb und dessen Körper am Strand von den Fluten weggespült und ins Meer hinausgetragen wurde.¹¹ Æthelhere war aber ein durchaus unrühmlicher Herrscher, der überdies auch nur ein Jahr regierte. Es ist daher unwahrscheinlich, daß man ihn mit einem so aufwendigen Grabmal ehrte. Wahrscheinlich ist, daß es sich um ein in der heidnischen Tradition errichtetes Grabmal für einen christlichen Herrscher handelt. Beispiele dafür gibt es in England in großer Zahl. Bei der Erklärung solcher Phänomene muß man immer wieder davon ausgehen, daß die Missionierung in England an-

¹⁰Allgemein zu Sutton Hoo: Vgl. *The Sutton Hoo Ship-Burial: A Provisional Guide*, published by the British Museum (London, 1947; ²1951). R. W. Chambers and C. L. Wrenn, *Beowulf: An Introduction* (Cambridge, ³1959). R. H. Hodgkin, *A History of the Anglo-Saxons* (London, ³1953), Appendix von R. Bruce-Mitford. Bibliographien von F. P. Magoun, in *Speculum*, 29 (1954), 116–224, J. B. Bessinger, *Speculum*, 33 (1958), 515–522. Sidney L. Cohen, "The Sutton Hoo Whetstone", *Speculum*, 41 (1966), 466–471, über das Verhältnis der Fundstücke zur germanischen Mythologie.

¹¹Vgl. in Hodgkin, *History of the Anglo-Saxons*, S. 715 ff. und Chambers/Wrenn, *Beowulf*, S. 511–14.

ders vor sich ging als auf dem Kontinent. Offenbar spielte in Britannien das Heidentum auch nach der Bekehrung zum Christentum noch eine gewisse Rolle; der heidnische Kult wurde nicht abrupt aufgegeben und durch christlichen Kult ersetzt. Wahrscheinlich hinderte die Kirche Konvertiten nicht daran, ihre Toten nach dem alten Ritus, etwa mit prächtigen Grabbeigaben nach Art von Sutton Hoo, zu bestatten.

Nach dem Fund des Zenotaphs lassen sich einige Stellen im *Beowulf*, die zuvor als poetische Erfindung oder als maßlose Übertreibung angesehen wurden, besser verstehen. Gleich zu Beginn des *Beowulf*-Epos wird beschrieben, wie der tote dänische König Scyld im Schiff aufs Meer hinaus gefahren wird:

Him ða Scyld gewat to gescæphwile
felahror feran on frean wære.
Hi hyne þa ætbæron to brimes faroðe,
swære gesiþas, swa he selfa bæd,
þenden wordum weold wine Scyldinga;
leof landfruma lange ahte.
þær æt hyðe stod hringedstefna,
isig ond utfus, æþelinges fær.
Aledon þa leofne þeoden,
beaga bryttan, on bearm scipes,
mærne be mæste. þær wæs madma fela
of feorwegum, frætwa, gelæded;
ne hyrde ic cymlicor ceol gegyrwan
hildewæpnnum ond heaðowædum,
billum ond byrnum; him on bearme læg
madma mænigo, þa him mid scoldon
on flodes æht feor gewitan.
Nalæs hi hine læssan lacum teodan,
þeodgestreonum, þon þa dydon
þe hine æt frumsceaft forð onsendon
ænne ofer yðe umborwesende.
þa gyt hie him asetton segen ge[l]denne
heah ofer heafod, leton holm beran,
geafon on garsecg; him wæs geomor sefa,
murnende mod. Men ne cunnon
secgan to soðe, selerædende,
hæleð under heofenum, hwa þæm hlæste onfeng.

(In des Herren Hut hingehn dann mußte Skyld, der schnelle, zur Schicksalsstunde. Den Gebieter brachten zu der Brandung Lauf, zur See, die Gesellen, wie er selbst befahl, da der Worte noch waltete des Wehrvolks Freund, der

liebe Landeswart, den Leuten gebot. Auf der Reede lag mit beringtem Steven, schimmernd, fahrtbereit, des Fürsten Schiff. An Bord brachten den Brecher der Ringe, den lieben Landherrn, die Leute dann, den König zum Mast. Viele Kleinode waren von fernen Fluren dort funkelnd gehäuft. Nie hörte ich köstlicher einen Kiel beladen mit Kriegswaffen und Kampfgewanden, Schilden und Schwertern. In seinem Schoß lagen die kostbaren Kleinode, die mit dem König sollten fernhin fahren in der Fluten Reich. Nicht rüsteten sie geringer mit Reichtum ihn aus, mit jeglichem Gut, als jene taten, die einst einsam ihn ausgesandt weit über die Wogen als winziges Kind. Dann gaben sie ihm ein goldenes Banner hoch zu Häupten, ließen hin ihn treiben, sandten ihn seewärts. Der Sinn war trüb, bekümmert den Kriegern. Keiner vermag von den Saalbesitzern zu sagen fürwahr, kein Held unterm Himmel, wer den Hort empfing.)¹²

“Pær was madma fela of feorwegum, frætwa, gelæded” – da war eine große Menge von Schätzen und Schmuck, aus weit abgelegenen Ländern hergebracht. “Pa gyt hie him asetton segen ge[l]denne heah ofer heafod” – da richteten sie ferner hoch über seinem Haupt die goldene Standarte auf. Beschreibungen und Feststellungen dieser Art kommen häufig im *Beowulf* vor. Sie sind bis 1939 als poetische Verbrämungen bezeichnet worden, die mit der historischen Wirklichkeit des Dichters von *Beowulf* und erst recht mit der noch viel früheren dargestellten Wirklichkeit des Werkes, dessen Ereignisse, sofern sie historisch sind, im 6. Jahrhundert zu datieren wären, überhaupt nichts zu tun haben. Nun aber fand man in Sutton Hoo ein Schiffgrab mit Beigaben, deren künstlerische Vollendung den Beschreibungen des Dichters entsprach und stieß auf die deutliche Parallele zum Schiffsbegräbnis Scylds im *Beowulf*, das bis dahin als frei erfunden galt. Große Teile der angelsächsischen Kultur erschienen durch Sutton Hoo in einem anderen Licht. Die angelsächsische Harfe z. B. war offenbar zum Vortrag von Epen wie dem *Beowulf* benutzt worden. Durch ihre Rekonstruktion erhielt eine Zeit Stimme und Klang, die als verstummt galt. Zusammen mit anderen Denkmälern der germanischen Vorzeit¹³ erscheint die im übrigen dunkle Zeit des 7. Jahrhunderts in neuem Licht.

Der Helm von Sutton Hoo, der eher wie eine Totenmaske aussieht, entspricht besonders gut dem im *Beowulf* beschriebenen, obwohl ihm der Eberhelmschmuck fehlt, von dem im *Beowulf* die Rede ist: “Über ihren Hel-

¹²Beowulf zitiert nach George P. Krapp/Elliott V. K. Dobbie, *The Anglo-Saxon Poetic Records* (New York, 1931–53), Vol. IV: *Beowulf and Judith*, V. 26–52, die deutsche Übersetzung nach Felix Genzmer, *Beowulf und das Finnsburg-Bruchstück* (Stuttgart, 1953).

¹³Vgl. Herbert Jankuhn, *Denkmäler der Vorzeit zwischen Nord- und Ostsee* (Schleswig, 1957).

men glitzerten die Ebercrests aus glänzendem Gold und hielten Wacht" (V. 1030–1). Allerdings finden sich am Sutton-Hoo-Helm vergoldete Eber-Nachbildungen am Ende der Augenbrauen. Preßformen zur Herstellung von Schmuckblechen, die in Torslunda auf Öland gefunden wurden, zeigen, daß es solche Helme tatsächlich gegeben hat.¹⁴ Es sind da zwei Krieger mit Helmen zu sehen, auf denen sich zwei Eber mit Ringelschwänzchen befinden. Die Bronzeplatten der Außenhaut waren ursprünglich verzinnt, müssen also geglitzert haben, so wie diejenigen, von denen der *Beowulf*-Dichter spricht.

Weiterhin heißt es im *Beowulf*: "Auf der Spitze des Helmes war ein vorspringender Rand, gebunden aus Drähten. Er schützte den Kopf so, daß kein Schwert, gleichgültig wie scharf und stark, den Träger des Helmes verletzen konnte, wenn er mit seinen Feinden im Kampf stand" (V. 1448–54). Diesen Wulst finden wir in der Tat auf dem Sutton-Hoo-Helm, und zwar in Form einer Schlange, deren Kopf und Auge sich zwischen den Augenbrauen befinden. Ähnliche Helme sind in Schweden gefunden worden, ein besonders schönes Stück in Valsgarde, Provinz Uppland, aus dem 7. Jahrhundert.¹⁵ Damit erweist sich die enge kulturelle Verbindung mit Schweden.

Trotz ihrer zahlreichen Geister, Gnome und Trolle, Drachen und anderer Unholde hat die Dichtung der Angelsachsen ein beträchtliches *fundamentum in re*. Was für die Realien zutrifft, gilt *mutatis mutandis* wahrscheinlich auch für die sittlich-moralischen Werte, die im Mittelpunkt der altenglischen Dichtung stehen.

Rechtswesen im angelsächsischen England

Auch die Kenntnis von Recht und Gerichtsbarkeit ist für das Verständnis der angelsächsischen Literatur von großer Bedeutung.¹⁶ Die in altenglischer Sprache überlieferten Gesetze geben oft Aufschluß über Probleme, die dichterische Texte aufwerfen.

So erhebt sich immer wieder die Frage, auf welche Art und Weise Recht gesprochen und Gerechtigkeit hergestellt wurde oder welchen sozialen und

¹⁴Vgl. ebd., Abb. 87 und Wilhelm Holmqvist, *Germanic Art during the First Millenium* (Stockholm, 1955), Tafel 33.

¹⁵Vgl. Jankuhn, *Denkmäler*, Abb. Nr. 88, Tafel 81.

¹⁶Vgl. Edward Jenks, *A Short History of English Law* (London, 1949). Dorothy Whitelock, *The Beginnings of English Society*, *The Pelican History of England*, Bd. 2 (Harmondsworth, 1956).

rechtlichen Status eine bestimmte Person hatte. Die ältesten Gesetze¹⁷ der Angelsachsen, in denen gewiß kontinentale Traditionen fortlebten bzw. nachwirkten, künden von einer patriarchalischen Gesellschaft, die auf dem Lande in abgeschlossenen Einzelsiedlungen lebte und durch vielerlei Sitten und Bräuche geregelt war. So hatten auch die sieben Königreiche der Heptarchie je eigene Gesetze und Lebensformen, die allerdings in vielen Punkten übereingestimmt haben dürften. Mit dem Eindringen der Wikinger trat neben die Gesetze von Wessex und Merzien das *danlaw*; nach der Rückeroberung der von den Skandinaviern bewohnten Landesteile bestätigte König Edgar sogar ausdrücklich die "Dänischen Gesetze".¹⁸

Bedauerlich ist, daß die erhaltenen Gesetzessammlungen nur die Ausnahmefälle kodifizieren, nicht aber das allgemeine, geltende Recht, etwa Familien- und Erbrecht, das sicherlich von einem Dorfältesten zum anderen mündlich tradiert wurde; in späterer Zeit wurden Gesetze auch von Geistlichen überliefert: so weiß man vom Bischof von Selsey, Æthelric, daß er 1075–6 auf der Penenden Heide Fragen zum angelsächsischen Recht beantwortete.¹⁹

Nur die kontroversiellen Punkte scheinen in die Gesetzessammlungen aufgenommen zu sein. Dafür haben diese angelsächsischen Gesetze den Vorteil, daß sie die tatsächlichen sozialen Verhältnisse der damaligen Zeit getreu spiegeln. Aus einigen können wir eine archaische Gesellschaft rekonstruieren, in der Frauen und Sklaven auf derselben Stufe standen wie Rinder und Schafe.²⁰

Andererseits machen gewisse angelsächsische Gesetze einen besonders fortschrittlichen Eindruck. Viele Rechtshistoriker haben sich daher gefragt, ob diese Gesetze überhaupt heimischer, englischer Provenienz seien. Immerhin waren die Engländer ja nicht die ersten Einwohner des Landes; die Kelten, etwa die Waliser, hatten schon vor ihnen ein gut organisiertes Rechtssystem, und schließlich waren die Römer einige Jahrhunderte Herren des Landes. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß ihre Jurisprudenz überhaupt keine Spuren hinterlassen haben sollte. Schließlich kam zusammen mit der Christianisierung das kanonische, vielleicht auch das römische Recht. Denkbar ist zumindest, daß das primitive germanische Stam-

¹⁷Edition: F. Liebermann, ed., *Die Gesetze der Angelsachsen*, 3 Bd. (Halle, 1903–16) und F. L. Attenborough, ed., *The Laws of the Earliest English Kings* (Cambridge, 1922).

¹⁸Vgl. Whitelock, *Beginnings*, S. 136.

¹⁹Ebd., S. 135.

²⁰Jenks, *Short History*, S. 4.

mesrecht schon bald dadurch beeinflusst und korrigiert wurde, wenn auch zunächst nur in einigen wenigen Punkten.

All diese Probleme gehen vornehmlich den Rechtshistoriker an. Für den Literaturwissenschaftler ist die Frage wichtig, was die Gesetze zum Verständnis der angelsächsischen Kultur und der Literatur speziell beitragen. So ist es z. B. bedeutsam zu wissen, daß es keine Gleichheit vor dem Gesetz gab. Im sozialen Rangsystem nehmen die Edeling (*æþelingas*) bereits durch Geburt einen höheren Stand ein als die *ceorlas*. Sie waren durch ein besonders hohes Wergeld geschützt, eine Art Kopfpfeis, der zu entrichten war, wenn ein Edeling in einer Privatfehde getötet wurde. Die Zahlung des Wergeldes war gleichzeitig Ableistung der Strafe und ersetzte eine andere Art der Bestrafung.

Ebenfalls von hohem Range waren die *þegnas* ("Degen"), eine mit dem Hof eng verbundene Klasse (*þegn* ist verwandt mit deutsch *dienen*). Schon in angelsächsischer Zeit erhielten die Degen des Königs Land zu Lehen und versahen wichtige juristische Funktionen, Einsammeln von Steuern, Abhalten von Gerichtstagen, Verwaltung königlicher Güter.

Auf niedriger sozialer Stufe stand der *ceorl* (ne. *churl*). Er war der typische Farmer, der im heutigen Sinne frei war, aber dennoch gewisse Abgaben zu entrichten hatte. Der *ceorl* war militärdienstpflichtig, besaß dafür aber auch reiche Ländereien, auf die er schon von Geburt her Anspruch hatte. Er war durch hohes Wergeld geschützt, das an seine nächsten Angehörigen zu zahlen war, nicht jedoch an den adligen Herrn oder Grundbesitzer.

Unter dem *ceorl* stand der Unfreie, manchmal auch einfach Sklave genannt. Er gehörte zum Besitztum seines Herrn, konnte somit verkauft oder ausgeliehen werden. Teilweise wurden die Unfreien außerhalb des eigentlichen Gutshauses in Hütten oder Katen untergebracht und erhielten ein Stück Land, das sie in ihrer Freizeit zum eigenen Nutzen bebauen durften. Im übrigen dienten sie auf den Feldern des Herrn als Tagelöhner, erhielten jedoch wohl kaum "Tagelohn". Anders als der *ceorl* durften sie keinen Heeresdienst leisten, hatten keinen Platz in der Volksgerichtsversammlung (ae. *mot*, ne. *moot*), und für Körperverletzungen und Totschlag an ihnen gab es keine Entschädigung.

Die allgemein zuständige Gerichtsinstanz scheint die Volksgerichtsversammlung (*mot*) gewesen zu sein. Zur Zeit Alfreds (871–899) war die einzige Berufungsinstanz der König. Unter Knut (1016–35) wurde das Land in Hundertschaften²¹ aufgeteilt, die im Süden *hundreds*, im dani-

²¹Heute noch Chiltern Hundreds, Kronland, das denen übergeben wird, die ihren Sitz im House of Commons aufgeben.

schen Gebiet *wapentake* hießen. Jedes *hundred* hatte ein alle vier Wochen zusammentretendes Gericht. Über ihm stand als Appellationsinstanz das Shire-Gericht (*shire moot*, etwa "Grafschaftsgericht"). Da die Gerichte im Freien stattfanden, suchte man sich dafür häufig altherwürdige Stätten wie Hünengräber, Baumgruppen oder von weitem sichtbare Plätze aus. Noch heute spiegeln viele Ortsnamen die Tätigkeit des Rechtssprechens wider.²²

In der eigentlichen Gerichtsverhandlung erhob zunächst einmal der Kläger seine Anklage und verlangte vom Beklagten, daß er zur Verhandlung erschien und zur Anschuldigung Stellung nahm. Blieb er grundlos fern, mußte die Verwandtschaft Sühnegeld zahlen und der Beklagte wurde *in contumaciam* verurteilt: er wurde zum *outlaw*, Wolfskopf; niemand durfte mit ihm verkehren, jeder konnte ihn ungestraft töten. Erschien er aber vor Gericht, konnte er mit einem Eid seine Unschuld beteuern; dabei hatte die Ablehnung der Tat mehr Gewicht als die Anschuldigung. Zur Unterstützung konnte der Angeklagte Eideshelfer mitbringen, die sich eidlich zu seiner Integrität äußerten. Allerdings durfte nicht jeder als Eideshelfer fungieren. Von Fall zu Fall wurde festgelegt, wieviel Ruten Landes ein Eideshelfer besitzen mußte, damit er schwören konnte. So war z. B. der Eid eines königlichen Beamten 60 Hufen Land wert, der eines *ceorl* dagegen nur fünf Schilling. Ein Gerichtsverfahren im heutigen Sinne gab es also nicht. Nur wenn der Angeschuldigte auf frischer Tat ertappt wurde und Zeugen sein Vergehen gesehen hatten, gab es eine Art Beweisverfahren, Befragung von Zeugen und Ermittlung des Sachverhaltes.

Eine besonders interessante Situation entstand, wenn ein Angeklagter zwar seine Unschuld beteuerte, aber nicht die nötige Anzahl von Eideshelfern aufbieten konnte. In diesem Falle bediente man sich des Ordals, des Gottesurteils. Es basierte auf der Überzeugung, daß Gott in einem Rechtsstreit unmittelbar zugunsten eines Unschuldigen eingreifen würde.

Die normale Form des Ordals bei den Angelsachsen war das Ordal mit heißem oder kaltem Wasser, mit glühendem Eisen und das Ordal mit geweihtem Brot (*Corsnæd*-Ordal). Das auf dem Kontinent so verbreitete Zweikampf-Ordal gab es in England zur Zeit der Angelsachsen noch nicht; es wurde erst durch die Normannen eingeführt.

Dem Ordal gingen jeweils ein dreitägiges Fasten, Messe, Beichte und Kom-

²²Vgl. Whitelock, *Beginnings*, S. 138: in Babergh (Suffolk) markierte ein Hünengrab den Gerichtsplatz, in Appletree (Derbyshire), Staine (Cambridgeshire) und Maidstone (Kent) wiesen Steine oder Bäume auf den Ort hin; Modbury (Dorset) bedeutet soviel wie Versammlungshügel, Spellow (Norfolk) Sprechhügel.

munion voraus. Beim Kaltwasser-Ordal wurde der Beschuldigte gefesselt ins Wasser geworfen. Sank er unter, bewies das seine Unschuld. Beim Heißwasser-Ordal mußte der Betroffene aus einem Kessel mit kochendem Wasser einen Stein herausholen. Beim einfachen Ordal lag er eine Spanne tief, beim dreifachen ellbogentief. Wenn nach drei Tagen die zuvor bandagierte Hand keine eiternde Wunde zeigte, war der Mann gerettet.

Beim Heißen-Eisen-Ordal wurde während der Messe in der Kirche ein Eisen auf einem kleinen Rost geglüht, das beim einfachen Ordal ein Pfund wog und drei Fuß weit getragen werden mußte; beim dreifachen war es drei Pfund schwer und mußte neun Fuß weit geschleppt werden. Wiederum wurde die Hand bandagiert und nach drei Tagen geprüft. War keine Entzündung zu erkennen, galt der Betroffene als unschuldig.

Das *Corsnæd*-Ordal wurde vor allem bei Geistlichen angewendet. Der Beschuldigte mußte ein Gebet mit der abschließenden Bitte sprechen, Gott möge ihn an einem Bissen, den er verschlucken mußte, ersticken lassen, wenn er die Unwahrheit gesagt habe. Der folgende Text regelt z. B. das Ordal bei Brandstiftung und Mord:

We cwædon be þam blaserum and be þam morð-slyhtum, þæt man dypte þone að be þryfealdum and myclade þæt ordalysen, þæt hit gewege þry pund, and eode se man sylf to, þe man tuge, and hæbbe se teond cyre, swa wæterordal swa ysenordal, swa hwæðer [swa] him leofra sy. Gif he þone að forðbringan ne mæg, and he þonne ful sy, stande on þæra yldesta manna dome, hweðer he lif age þe nage, þe to þære byrig hyran²³.

(Wir haben über Brandstifter und Mörder gesagt, daß man den Eid um das Dreifache vermehrte und das Ordaleisen vergrößerte, so daß es drei Pfund wiegt, und der Mann, den man angeklagt hat, solle selbst hingehen, und der Ankläger habe die Wahl zwischen dem Wasserordal und dem Eisenordal, je nachdem was ihm lieber ist. Wenn er den Eid nicht zu vollbringen vermag und er (d. h. seine Hand) entzündet ist, dann stehe es in dem Ermessen der Ältesten der Männer, die zu der Siedlung gehören, ob er das Leben behalten oder verlieren soll.)

Der Glaube an die Unfehlbarkeit des Gottesurteils war nicht ganz unangefochten. Wie anders können wir es uns erklären, daß ein Mann, der beim Diebstahl *in flagranti* ertappt wurde, ohne viel Federlesens aufgeknüpft wurde, während der durch das Ordal überführte Dieb nur dann hingerichtet wurde, wenn er schon mehrfach wegen desselben Deliktes angeklagt worden war.

²³*The Laws of the Earliest English Kings*, ed. Attenborough, S. 170 f.

Der Staat hatte mit all diesen Vergehen wenig zu tun. Aber schon zur Zeit des Königs Ine war deutlich zu erkennen, daß auch der König an der Bestrafung bestimmter Vergehen interessiert war. Der seine militärischen Pflichten vernachlässigende *ceorl* hatte schon unter diesem Herrscher eine Art Ersatzgeld, *fyrðwite*, zu bezahlen.

Aber sehr bald gingen die Ansprüche des Königs weiter. Zunächst wurde – wie in allen primitiven Gemeinschaften – ein Vergehen oder ein Verbrechen als Verletzung des Betroffenen angesehen. Dann aber begann man zu unterscheiden zwischen Vergehen gegen einen Einzelnen und gegen die Gemeinschaft. Wer z. B. einem reichen Gutsbesitzer ein Pferd stahl, so meinte man, müsse anders bestraft werden als wer die gemeinsame Wiese verzauberte und dadurch für das Vieh des ganzen Dorfes unbrauchbar machte. So wurden allmählich die „bootless wrongs“ eingeführt, Übeltaten, von denen man sich nicht freikaufen konnte. Die Bestrafung war Tod oder Einziehung des gesamten Eigentums.

Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Strafen macht ein Faktum klar, das in allen angelsächsischen Codices in die Augen springt: die besonders harte Bestrafung aller Eigentumsdelikte. Diebstahl gehört zu den „bootless crimes“, er wird bis in das späte Mittelalter mit dem Tode bestraft. Dieses Zeitalter hat offenbar an Geld und Besitz nicht weniger gehalten als die heutige Zeit; der zum Tode Verurteilte konnte sich für den Preis seines eigenen Wergeldes freikaufen.

Allgemeine Kultur der Angelsachsen

In aller angelsächsischen Dichtung begegnet uns der Mensch in der Bindung an Familie und Sippe oder, wie in *Wulf und Eadwacer*, aus diesen Bindungen gelöst. Aber gerade deshalb zeigt sich in solchen und ähnlichen Gedichten um so deutlicher die Bedeutung der Gemeinschaft und des Gemeinschaftslebens. Deshalb ist auch die Kenntnis der angelsächsischen Gesellschaftsform wichtig.

Die Bande der Gemeinschaft

Besonders eng ist die Bindung des germanischen Kriegers an den Herrscher, worüber schon Tacitus erstaunt war. Den Herzog überleben und sich vom Schlachtfeld zurückziehen, bedeutet lebenslange Schmach und Schande. Ihn zu verteidigen, seine Sache zur eigenen machen, ja, sogar die eige-

nen Leistungen und Siege nur ihm zuzuschreiben, ist der Kern germanischer Krieger-treue. Überall wird berichtet, daß der König oder Herzog mit seinen Mannen unterging. Odoaker starb mit seinem ganzen Heer, die Getreuen Byrhtnoths werden an der Leiche ihres Anführers niedergemetzelt, die Gefolgschaft des Falkaris findet zusammen mit dem Anführer den Tod.

Auch bei der Annahme des Christentums änderte sich an dieser Treue zum Ringspender nichts: mit Widukind zusammen ließen sich seine Mannen taufen, mit Olaf traten seine Anhänger vom Odinskult zum Christentum über. Beowulf erinnert sich im Alter mit Genugtuung des Dienstes an König Hygelac, dem er auf dem Schlachtfeld treulich zurückzahlte, was er in der Halle an Schätzen empfing. Daraus (wie auch aus zahlreichen anderen Stellen) könnte man entnehmen, daß die Bindung nur durch Geben und Nehmen zustande kam, d. h. daß nur der Degen sich an seinen Herrscher gebunden fühlte, der genügend Geschenke bekam. Aber das ist ein Mißverständnis. Es geht nicht um materiellen Gewinn, sondern um Treue und Ehre, und die Goldgaben sind nur symbolischer Ausdruck dieser menschlich-persönlichen Bindung, die u. a. auch die weise Belehrung mit einbezog. Im *Wanderer* denkt der Verbannte voller Wehmut und Sehnsucht an den Herrn, der ihm mit seinen *larcwidum* den richtigen Weg gewiesen hat und den er in der Verbannung sehr vermißt. Er stellt sich daher vor, daß er seinen Herrn umarme und küsse, daß er ihm Hände und Haupt aufs Knie lege, so wie er das in glücklicheren Tagen getan, als er noch in der Nähe des königlichen Stuhles, der hier bezeichnenderweise *giefstol* (= Gabenstuhl) genannt wird, weilte. Der Verbannte beschreibt damit ein Ritual, durch das der Gefolgsmann seinem Herrn Treue gelobte und das in regelmäßigen Abständen wiederholt wurde. Auf dem hohen Sitz saß der Gefolgsherr, das Schwert über den Oberschenkeln. Der Degen kniete vor ihm nieder, umfaßte Knie und Griff der Waffe und küßte die Hand des Herrn. Danach erhob sich der Degen, sprach den Gefolgschaftseid, kniete nochmals nieder und streckte dem Herrn die gefalteten Hände entgegen. Der Herr bedeckte die Hände mit der eigenen Hand, zog den Krieger zu sich empor und küßte ihn. Damit war die Aufnahme in die Gefolgschaft besiegelt oder erneuert.

Der heidnische Gefolgschaftseid wurde nach der Christianisierung verändert, und der einem Herrn Treue schwörende Degen benutzte eine christliche Eidesformel: Er schwor bei Gott und heiligen Reliquien, die zu diesem Zweck in einer Kirche ausgelegt wurden. "Ich schwöre", so gelobte der

Degen, "daß ich meinem Herrn treu sein werde, alle die liebe, die ihn lieben, und alle hasse, die ihn hassen" – dann allerdings erfolgte eine wichtige Einschränkung: "soweit das mit den Geboten Gottes und der Kirche in Übereinstimmung zu bringen ist".

Das herrische Ethos starb aber nicht mit der Christianisierung aus. Auch in dem christlichen Gefolgschaftseid können wir noch das Moment der starken persönlichen Bindung an den Herrscher erkennen. Das Christentum heiligte die Bindung nur durch eine neue Form des Eides, bei dem Gott als Zeuge angerufen und die Treue zu der gegenüber Gott in Beziehung gesetzt wurde. Schwerwiegend war die Verpflichtung zur Rache. Sie wurde von vielen Männern der Kirche als selbstverständlicher Bestandteil des Ehrencodex aufgenommen, allerdings doch wohl leichter und bedenkenloser in England, und auf dem Kontinent vor allem bei solchen Klerikern, die englisch erzogen worden waren. Das Poenitentiale des Erzbischofs Theodore sah für den Degen, der auf Befehl seines Herrn mordete, nur sehr geringfügige Strafen vor.¹ Dagegen wurde derjenige, der in Verfolgung einer Sippenrache gemordet hatte, ebenso wie ein Mörder behandelt und verfolgt. Dorothy Whitelock nimmt an, daß diese Bestimmung des Poenitentiale ein Schock für die frühen Konvertierten gewesen sein muß. Denn Rache zu nehmen war für den Germanen etwas ganz Selbstverständliches und Natürliches. Blutrache mußte nach altgermanischer Auffassung überall da geübt werden, wo der Sippenverband noch bestand, wo nur ein einziges Mitglied der Blutsgemeinschaft am Leben war. Die Sagas haben keinen anderen Gegenstand als die Rache, und sie kommen uns daher fremd und psychologisch wenig überzeugend vor.

Tacitus sagt von den Germanen: "nichts, weder öffentlich noch privat verichten sie anders als in Waffen." Jeder Freie hat Waffen zu führen, es gibt zunächst keinen Unterschied zwischen Nährstand und Wehrstand. Die Fehdeberichte Islands mögen insofern nicht typisch für alle germanischen Stämme sein, weil dort der Staat kaum jemals ordnend und korrigierend in die Belange der Sippen eingriff. Aber sicherlich sind die Grundkräfte dieses Fehdewesens gemeingermanisch. Totschlag außerhalb des Krieges war kein Verbrechen, konnte vielmehr eine hochgerühmte Tat sein. Dem Germanen ist nicht der Tod das Schlimmste, sondern der Zwang, sich der Rache zu enthalten. Wenn ein Mensch getötet worden ist, so hat die Sippe Schaden erlitten, und das Sippenheil verlangt, daß der Schaden wiedergutmacht wird. Mit blindem Haß rast jeder Betroffene gegen die feindliche

¹Vgl. Whitelock, *Beginnings*, S. 37.

Sippe, und selbst Frauen, Kinder, Sklaven und Haustiere werden nicht geschont. Die Rachlust richtet sich sogar gegen die Götter, wie man z. B. am *Bjarki-Lied* erkennen kann. Bjarki, der Degen Rolf Krakes, stellt in der Schlacht fest, daß die Eigenen unterliegen und der Feind das Feld beherrscht. Diese Tatsache nimmt er aber nicht als unabänderliches Faktum hin, sondern empört sich gegen den verantwortlichen Gott und sagt ihm die Gefolgschaftstreue auf: "Könnte ich ihn treffen, / den treulosen Unhold, / Schimpf und Schande / die Schlacht ihm brächte. / Faßte meine Faust / den falschen Ränkeschmied, / ich zerkrallte den Kriegsgott / wie die Katze die Maus."²

Rache ist also nicht nur eine Befriedigung des eigenen Wunsches nach Gerechtigkeit, sondern eine grausame Pflicht, die auch dann ausgeführt werden muß, wenn sie dem eigenen Wunsch, der eigenen Neigung völlig zuwider läuft. Die größte Schmach war es, wenn Rache nicht ausgeführt werden konnte, etwa, wenn ein Mann aus Zufall den Bruder getötet hatte. Der alte König Hrethel im *Beowulf* stirbt vor Leid, weil ein Sohn den anderen tötete und es daher keine Rache und auch keine Entschädigung durch Wergeld gibt.

Am erstaunlichsten ist, daß selbst in unserem Jahrhundert noch zahlreiche Autoren mit sentimentalischem Blick in die germanische Vergangenheit zurückschauen und den Verlust all der hohen Ideale dieser "reichen" Zeit beklagen. Der große Philologe Andreas Heusler schrieb ein Buch über *Germanentum*³; aus nahezu jeder Seite spricht die Enttäuschung über die Bekehrung und die Wandlung des germanischen Geistes durch das Christentum:

Man kennt keine Erbsünde; keine Anschwärzung der Natur . . . Weichliche Genießer sind diese Nordländer wahrlich nicht; aber unbefangen bejahen sie die Lebensgüter: Reichtum, Macht, Ruhm. Der Ruhm, die "gute Nachrede nach dem Tode", ist dem Heiden, was dem Christen die ewige Seligkeit: das höchste Gut.

Es waltet eine gesunde Herrenethik, bejahend und hochgemut, ohne Kreuzträgeri und Zerknirschung. In neueren Schriften liest man viel von der Verängstigung, der Lebensangst der germanischen Heiden; "Seelen- und Dämonenfurcht" habe mehr für sie bedeutet als das Vertrauen zu den freundlichen Gottheiten. Die Belege hierfür wird man nur in kirchlich getönten Schriften finden. Für das kirchliche Auge ist der Heidenglaube Teufelsdienst,

²Zit. bei Gerhard Nebel, *Die Not der Götter: Welt und Mythos der Germanen* (Hamburg, 1957), S. 77.

³Kultur und Sprache, Bd. 8 (Heidelberg, 1934).

von den Schrecken der Hölle umgeben. Was die fremde Lehre an Jenseitsangst und Büßerkleinmut in das Leben dieser Kriegerbauern hineintrug, das ging ganz anders an das Mark der Männlichkeit als das Gespenstergrauen des Heiden und seine Beugung unter das blinde Schicksal.⁴

Einzelne Abschnitte dieses Buches wurden bereits in den 20er Jahren geschrieben, obwohl es als Ganzes erst 1934 erschien. Es zeigt jedoch, wie jene Ideologie des Dritten Reiches viele Jahre früher von achtlosen Philologen bereits vorbereitet wurde.⁵ In der Zeit nach 1933 brauchen wir nach ähnlichen Äußerungen nicht zu suchen – sie werden zur Regel, und vielleicht war es sogar gefährlich, an deutschen Universitäten eine gegensätzliche Lehrmeinung zu vertreten. Sehr viel interessanter ist die Zeit nach 1945. Die meisten werden annehmen, daß die sentimentale Verehrung der Germanen durch die letzte *Ragnarök*, die Götterdämmerung, den Todesstoß erhalten hätte. Aber dem ist keineswegs so. In einem Buch von Gerhard Nebel, erschienen 1957, heißt es z. B.:

Wir müssen . . . zunächst die wilde Größe dieser an Göttern und Vergottungen reichen, zum Opfer entschlossenen und über Schmerzen hinwegsteigenden Existenz auf unsere sparsame Dürftigkeit auftreffen lassen und dabei erkennen, was uns fehlt: Offenheit für die Mächte, deren selige oder gequälte Beute der Germane in jedem Augenblick seines Daseins ist, ekstatische Entzückung, in der die Tiefe der Welt gewonnen wird, mythische Einheit von Kleinem und Großem, durch die der Mensch unter die Heroen gerät . . . Wir lernen von den Germanen, daß Leben teuer ist und teuer erkaufte werden muß, mit Blut nämlich und Blutvergießen, und begreifen, wieviel an Kraft und Mut, an Adel und Geschmeidigkeit wir gegenüber dem alemannischen oder isländischen Bauern verloren haben, der umherspähend nie die Hand von der Axt ließ. Wir sind im technischen Komfort und in der Polizei-Sekurität zu Mollusken entartet . . . Die Wohlfeilheit der Zivilisation ist eine Täuschung, das bequeme Leben fordert einen höheren Tribut als das primitive. Der Germane bezahlte täglich und stündlich den Preis des Daseins, wir bleiben ihn schuldig, und bald ist die Rechnung so hoch aufgelaufen, daß nur noch Wasserstoffbomben sie begleichen können.⁶

⁴Andreas Heusler, *Germanentum*, S. 103.

⁵Vgl. K. O. Conrady, "Deutsche Literaturwissenschaft und Drittes Reich", in: *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*, Beiträge von E. Lämmert, W. Killy, K. O. Conrady und P. v. Polenz (Frankfurt, 1967).

⁶Gerhard Nebel, *Die Not der Götter*, S. 89 f.

KAPITEL II

Form und Wesen der angelsächsischen Dichtung

Die Manuskripte

Nur ein Bruchteil der über Jahrhunderte hinweg tradierten altenglischen Dichtung wurde wahrscheinlich aufgeschrieben; noch weniger blieb in den vier hauptsächlichen Manuskripten erhalten. Die mündlich überlieferte und deshalb ständiger Umformung unterworfenene heidnisch-heroische Dichtung wurde von den zu jener Zeit einzig Schreibkundigen, den Klerikern, aufgezeichnet und meist christlich eingefärbt und umgedeutet. Wahrscheinlich sind zahlreiche Manuskripte während der Däneneinfälle gegen Ende des 8. Jahrhunderts vernichtet worden, in den nachfolgenden Jahrzehnten beschränkte sich die schriftliche Überlieferung bisher mündlich tradierter Dichtung zudem auf das von König Alfred beherrschte Gebiet westlich der Linie London-Chester. Überdies bildete sich eine westsächsische Gemeinsprache aus, die sich gegen Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts über ganz England ausbreitete. Die Koine wurde für die gesamte Dichtung verwendet, erhalten in den vier Hauptmanuskripten: Beowulf-Manuskript, Exeterbuch, Junius-Manuskript und Vercelli-Manuskript.¹ In den westsächsischen Texten tauchen zahlreiche anglische Relikte auf, die darauf hindeuten, daß die Vorlagen vermutlich aus dem ersten Viertel des 8. Jahrhunderts, der Zeit Bedas, stammen. So nimmt man vom *Beowulf*-Dichter an, daß er Kaplan am königlichen Hofe war und entweder zur Zeit Bedas in Nordhumbrien oder in Merzien im späten 8. Jahrhundert gelebt hat.²

Eine Kette von Zufällen hat die vier hauptsächlichen Handschriften vor

¹Diese Manuskripte wurden von George P. Krapp und Elliott V. K. Dobbie als *Anglo-Saxon Poetic Records* (New York, 1931-53), 6 vols., ediert: I. Junius MS, II. Vercelli Book, III. Exeter Book, IV. Beowulf and Judith, V. Paris Psalter und *Meters of Boethius*, VI. *Anglo-Saxon Minor Poems*.

²Vgl. Dorothy Whitelock, *The Audience of Beowulf* (London, 1951), S. 21-33. L. L. Schücking, "Wann entstand der Beowulf? Glossen, zweifel und fragen", *PBB*, 42 (1917), 347-410, plädierte dagegen für 900. Vgl. R. W. Chambers und C. L. Wrenn, *Beowulf*, S. 486 ff. und 528 ff.

der Vernichtung bewahrt. Die abenteuerliche Geschichte des Beowulf-Manuskripts ist dafür ein Beispiel. Die Handschrift wurde von zwei Schreibern angefertigt; vom ersten stammen die ae. Prosastücke und der *Beowulf* bis Zeile 1939, vom zweiten der Rest des Epos und das *Judith*-Fragment. Auf der ersten Seite der Handschrift oben steht die Jahreszahl 1563 und der Name des Verfassers des ersten ae. Wörterbuches, Laurence Nouell (gest. 1576), der das Manuskript aus einem aufgelösten Kloster rettete; über die näheren Umstände ist allerdings nichts bekannt. Während des 17. Jahrhunderts befand sich der Text in der Bibliothek des Antiquars Sir Robert Cotton. Als im Jahre 1731 ein nächtliches Feuer viele wertvolle Dokumente der Sammlung zerstörte, wurde das Beowulf-Manuskript glücklicherweise nur leicht beschädigt. Der Isländer Thorkelin fertigte während seines Englandbesuches 1786–97 eine Kopie an und ließ den Text ein weiteres Mal durch einen allerdings des Altenglischen Unkundigen abschreiben. Anmerkungen und Übersetzung des *Beowulf* wurden während des englischen Angriffs auf Kopenhagen 1807 vernichtet; dagegen wurde der Text gerettet und 1815 ediert. Auf dem Faksimile und den Transkripten Thorkelins basieren die modernen Ausgaben von Chambers, Klaeber, Wrenn und Dobbie.

Trotzdem gibt das Beowulf-Manuskript, ebenso wie die übrigen Handschriften, im Hinblick auf die richtige Textgestalt zahlreiche Rätsel auf. Da nur wenige altenglische Dichtungen in zwei Manuskripten überliefert wurden, läßt sich durch einen Vergleich die richtige Lesart meist nicht finden. Die Textunterschiede zwischen den *Daniel*- bzw. *Azarias*-Versen, den beiden Versionen des *Salomon and Saturn* oder den zahlreicheren Kopien von Cædmons Hymnus geben jedoch zu erkennen, daß die Schreiber häufig, wohl aus Nachlässigkeit oder Willkür, Wörter ergänzten, wegließen oder ersetzten, Umstellungen vornahmen oder ganze Zeilen abzuschreiben vergaßen.³ Zeitweise war man wie R. P. Wülker in der *Bibliothek der angelsächsischen Prosa* bemüht, die Lesungen der Manuskripte möglichst getreu wiederzugeben (vgl. Vorwort zu Bd. I, 1883); zeitweise emendierte man ohne Rücksicht auf die Handschriftenautorität, wie z. B. Björkman in seiner Ausgabe des me. *Morte Arthure* (1915); stets jedoch glaubte man Interpolationen späterer Abschreiber erkennen zu können, etwa im ältesten Denkmal englischer Dichtung, dem *Widsith*. Was die Texte anbetrifft, so steht das Studium der ae. Literatur auf tönernen Füßen. Kenneth Sisam sagt: "When, as is usual for Old English poetry, only

³Vgl. dazu Kenneth Sisam, "The Authority of Old English Poetical Manuscripts", *Studies in the History of Old English Literature* (Oxford, 1962), S. 29–44.

one late witness is available, there is no safety in following its testimony. The difference between a better reading and a worse is, after all, a matter of judgement; and however fallible that faculty may be, the judge must not surrender it to the witness. To support a bad manuscript reading is in no way more meritorious than to support a bad conjecture, and so far from being safer, it is more insidious as a source of error".⁴

Was für die Textgestalt des Beowulf-MS gilt, trifft auch auf die Werke zu, die in den drei weiteren Manuskripten überliefert sind; sie enthalten Mißverständnisse, Umstellungen, Auslassungen und andere Fehler. Das in der Bodleian Library aufbewahrte Junius MS, das *Genesis*, *Exodus*, *Daniel* und *Christ and Satan* enthält, kam über den nach England geflüchteten hugenottischen Gelehrten Franz Junius, der die Handschrift im Jahre 1655 abdruckte, an die Universität von Oxford. Das Exeter-MS gehörte einst Leofric, Kanzler von Edward dem Bekenner und Bischof von Devon und Cornwall, der es an die Bibliothek der Kathedrale von Exeter weitergab, wo es sich noch heute befindet. Es enthält u. a. *Christ*, *Juliana*, *Guthlac*, die ae. Rätsel, *The Wanderer*, *The Seafarer*, *Widsith*, *Deor*, *The Wife's Lament*, *The Husband's Message* und *Ruin*. Das Vercelli MS brachte wahrscheinlich ein Rompilger in die Dombibliothek von Vercelli in Norditalien; es enthält u. a. *Andreas*, *The Fates of the Apostles*, *The Soul's Address to the Body*, *The Dream of the Rood* und *Elene*.⁵

Der Scop

Als die Angelsachsen gegen Ende des 5. Jahrhunderts die britische Insel eroberten, brachten sie ihre eigene kontinentale Dichtung mit, von der allerdings in ihrer ursprünglichen Sprache nichts erhalten blieb. Wie W. Lange gezeigt hat, muß einer der Hauptgegenstände ihrer Überlieferung der Kampf Offas an der Südgrenze seines Reiches gegen Mitte des 4. Jahrhunderts gewesen sein.⁶ Im *Widsith* und im *Beowulf*, Werke, die gut vierhundert Jahre später entstanden sind, taucht die Figur Offas erneut auf;⁷ so müssen etwa 12 Generationen seine Geschichte mündlich tradiert haben.

Die Angelsachsen brachten zwar vom Kontinent ihre eigene Schriftsprache

⁴Ebd., S. 39.

⁵Vgl. Neil Ker, *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon* (Oxford, 1957).

⁶Vgl. Wolfgang Lange, "Anglische Dichtung", *Geschichte Schleswig-Holsteins*, Bd. II, Lieferung 4 (Neumünster, 1964), S. 327–35.

⁷Vgl. *Widsith*, 35–44 und *Beowulf*, 1945–62.

mit; aber sie benutzten die Runen nicht zur Aufzeichnung von Dichtung, sondern verwendeten sie zu praktischen Zwecken: etwa um den Eigentümer eines Gegenstandes anzugeben, kurze Mitteilungen zu machen (vgl. *The Husband's Message*) oder magische Wirkungen zu erzielen (vgl. die Runen auf Franks Casket). Die Kunst des Schreibens und die Fähigkeit, umfangreiche Dichtungen aufzuzeichnen, lernten die Angelsachsen erst durch die seit 597 in England ansässigen römischen Missionare: das gesamte Corpus ae. Literatur stammt aus der nachfolgenden Zeit.

Aber schon zuvor gab es mündlich tradierte Dichtung. So berichtet Tacitus in seinen Annalen (ca. 115–17 n. Chr.) von einem Dichtersänger, der bei den Barbaren den Germanenfürsten Arminius besungen haben soll (*Annales*, II, 88).⁸ Der im Jahre 449 als Mitglied einer oströmischen Gesandtschaft die Hunnen besuchende Grieche Priskos spricht von einem Auftritt zweier Sänger, die Preislieder auf die kriegerischen Taten Attilas vortrugen. Der Ostgote Jordanis schildert in seiner *Geschichte der Goten* (551) eine Begräbnisfeier für Attila, bei der Totenlieder gesungen wurden; außerdem erwähnt er Heldenlieder der Ostgoten auf ihre Vorfahren. Abschätzig über die Liedkunst der Barbaren äußert sich ein römischer Schreiber, bei dem es unter dem Titel *De Conviviis Barbaris* heißt:

Inter eils goticum scapia matzia ia drincan non audet quisquam dignos edicere versus.⁹

Alle diese Lieder und Heldengesänge trug gewöhnlich ein berufsmäßiger Sänger vor, der Scop, der seltener auch *woðbora*, *gleoman* oder *leoðwyrhta* genannt wurde.¹⁰ Über ihn gibt uns die ae. Dichtung Aufschluß. Der *Widsith* ist der Bericht eines wandernden Sängers, der an allen Fürstenhöfen reiche Belohnung empfängt. Während *Widsith* für seine Lieder sogar mit Land belehnt wird (95), beklagt der scop in *Deor*, daß er sein Lehen an den Rivalen Heorrenda verloren habe, der in der Gunst der Hetlinge höher gestiegen sei als er selbst. Auch im *Beowulf* ist verschiedentlich vom Scop die Rede, der Herr und Gefolgschaft in der Halle mit Liedern unterhält (491 ff.); in *The Fortunes of Men* heißt es, er sitze "mid hearpan æt his hlafordes fotum" (80 f.); nach dem ersten Satz der Exeter

⁸Vgl. Hans Naumann, "Die Zeugnisse der antiken und frühmittelalterlichen Autoren zur germanischen Poesie", *GRM*, 15 (1927), 258–73.

⁹Zit. bei C. L. Wrenn, *A Study of Old English Literature* (London, 1967), S. 75.

¹⁰Zum scop vgl. L. F. Anderson, "The Anglo-Saxon Scop", *University of Toronto Studies: Philological Series*, 1 (1903), 1–45 und Egon Werlich, *Der westgermanische Scop: Der Aufbau seiner Dichtung und sein Vortrag* (Diss. Münster, 1964).

Gnomes können nur geschickte Männer Alliterationszeilen dichten. Der zur Gefolgschaft eines Fürsten gehörende Sänger dürfte also in der sozialen Rangordnung sehr hoch gestanden haben. Anders als der mittelalterliche *minstrel* erzählte er nicht nur abenteuerliche Geschichten auf Marktplätzen und in Kneipen, sondern trug durch seine Lieder zum Nachruhm des Kriegers und Helden bei.

Zur etymologischen Herkunft des Wortes *scop* gibt es drei Theorien. Die älteste, aber nicht haltbare besagt, daß *scop* mit ae. *scieppan* 'schaffen' zusammenhängt; einer ihrer ersten Vertreter war Jakob Grimm.¹¹ A. Heusler sah dagegen eine etymologische Verbindung mit ahd. *scoff* 'Hohn, Spott' und verstand *scop* als die Übersetzung von lat. *ioculator* 'Spaßmacher'.¹² Allerdings sind nur aus der an. Literatur Scheltreden überliefert, sieht man von der Spottrede Unferðs im *Beowulf* ab, der aber auch nicht *scop*, sondern *pyle* genannt wird. In späten ahd. Glossen wird *scop* bzw. *scopf* mit *comicus*, *satyricus* oder *ioculator*, in ae. Glossen mit *comicus* umschrieben.¹³

Da an gleicher Stelle einmal von *unwurð scop* die Rede ist, hat man allgemein angenommen, daß der frühere Gefolgschaftssänger zum Belustigungskünstler herabgesunken sei (so Heusler). Aus der Zusammenstellung *unwurð scop* läßt sich aber erschließen, daß *scop* allein eine positive Bedeutung hatte; tatsächlich bezeichnet auch Alfred jeden Autor als *scop* und Ælfric nennt ihn *poeta* oder *vates*.¹⁴ Die Verächtlichmachung des ae. Sängers ist auf die Verachtung der Geistlichkeit für weltliche Autoren zurückzuführen. Bekannt ist der Brief Alcuins an die Mönche von Lindisfarne (797), in dem er sie wegen ihres regen Interesses für den Helden Ingeld tadelt: "Quid Hinieldus cum Christo?" (Was hat Ingeld mit Christus zu tun?)¹⁵

Ob es zwei Arten von Sängern, einen am Hof und einen auf der Straße, gegeben hat, ist sehr zweifelhaft; wahrscheinlich hat sich die Forschung zu sehr durch spätmittelalterliche Vorstellungen beirren lassen.

Neuerdings hat E. Werlich die etymologische Beziehung zwischen *scop* und *scopf* angezweifelt und *scop* auf germ. *skopōn* 'tanzen, springen, hüpfen' zurückgeführt.

¹¹Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie* (Neudruck Graz, 1953), II, 749; vgl. Werlich, *Scop*, S. 67 f.

¹²Vgl. A. Heusler in J. Hoops, *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* (Straßburg, 1911-19), I, 445.

¹³Belege bei Werlich, *Scop*, S. 69 und Anm.

¹⁴Vgl. ebd., S. 71.

¹⁵Zit. bei Alois Brandl, *Geschichte der altenglischen Literatur* (Straßburg, 1908), S. 980.

fen' zurückgeführt; er sieht in *scop* die "ursprüngliche Bezeichnung des germanischen Priesterdichters in seiner Funktion als 'Vortänzer' und 'Tänzer'" im Kultanz.¹⁶ In die gleiche Richtung weist das Synonym *woðbora* 'Dichter, Redner, Prophet' (eigentlich 'Wut-Träger'). Dagegen sind *gleo-man* 'Spielmann, musikalischer Unterhalter' und *leoðwyrhta* 'Liederverfertiger' spätere, sozusagen säkularisierte Bildungen.¹⁷ Das aufkommende Christentum unterhöhlte die kultische Bedeutung des *scop*, der zum Dichter von Preis- und Heldenliedern herabsank, die bei Harfenbegleitung in der Fürstenhalle vorgetragen wurden.

Vortragsweise und Metrum

Die Frage, wie der Scop seine Lieder vorgetragen hat, hängt eng zusammen mit dem vieldiskutierten Problem des ae. Stabreimes. Schenkt man den zahlreichen literarischen Zeugnissen Glauben, so wurde er gesungen; untersucht man das Metrum genauer, wie es besonders intensiv seit Sievers' *Altgermanischer Metrik* (1893) geschehen ist, so kommt man immer wieder auf eine rezitativische Vortragsart zurück.

Der weitgereiste Sänger Widsith berichtet:

Donne wit Scilling sciran reorde
for uncrum sigedryhtne song ahofan,
hlude bi hearpan hleoþor swinsade,
þonne monige men, modum wlonce,
wordum sprecan, þa þe wel cuþan,
þæt hi næfre song sellan ne hyrdon . . . (103–8)

(Als Scilling und ich mit klarer Stimme das Lied vor unserem siegreichen Herrn anstimmten — laut zusammen mit der Harfe ergaben die Worte eine Melodie —, da sagten viele, die es wohl wußten, daß sie niemals einen schöneren Gesang gehört hätten).

Auch aus zahlreichen anderen Quellen erfahren wir, daß der ae. Sänger seinen epischen Vortrag mit einer Leier oder Harfe begleitete.¹⁸ K. Hauck hat einen Stich von einer allerdings verschollenen Blechplatte veröffentlicht, auf der ein germanischer Leierspieler zu sehen ist.¹⁹ Von kontinentalen Leiern unterschiedene Harfen wurden 1883 und 1939 in Gräbern bei

¹⁶Werlich, *Scop*, S. 82 ff. ¹⁷Ebd., S. 58 ff. und 87 f.

¹⁸Vgl. H. M. und N. K. Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932), I, 572 ff.

¹⁹Vgl. Karl Hauck, "Germanische Bilddenkmäler des frühen Mittelalters", *DVJS*, 31 (1957), 349–79, Abbildung 9. Vgl. Werlich, *Scop*, S. 56.

Taplow Barrow (Berkshire) und Sutton Hoo (Suffolk) gefunden. Der Archäologe Bruce-Mitford und einige Instrumentenbauer rekonstruierten die Harfe von Sutton Hoo.²⁰ Da sie allerdings nur 40 cm hoch ist, scheint es sich um ein speziell für das Zenotaph angefertigtes symbolisches Musikinstrument gehandelt zu haben. Die tatsächliche Harfe des Scops wird größer gewesen sein; sie war viereckig und hatte in der Regel sechs Saiten.²¹ Der Scop wird also tatsächlich gesungen haben; auf welche Art allerdings, kann nur eine genaue Untersuchung ergeben, die feststellt, inwieweit sich der Alliterationsvers in ein musikalisches Taktschema eingliedern läßt.

Während sich die neuzeitliche Dichtung fast ausnahmslos des Endreims bedient, ist die germanische Dichtung zum größten Teil in Stabreimversen geschrieben; der Begriff 'Stabreim' taucht zum ersten Male um 1220 in der Verslehre des Isländers Snorri Sturluson auf; der Humanist Jovianus Pontanus führte die Bezeichnung 'Alliteration' für lateinische Stabreimverse ein. Insbesondere seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat man die Gesetzmäßigkeiten des germanischen Alliterationsverses zu erforschen versucht.²²

Während beim Endreim die auslautenden Silben reimen, klingen im Stabreim, der aus zwei durch eine Pause getrennten Kurzzeilen besteht, die Anlaute der am stärksten betonten Wörter (vornehmlich Nomina) zusammen. Der Kurzvers hat zwei Ikten, die Langzeile also vier mögliche Stellen für Stäbe. Gewöhnlich ist der erste Stab des Abverses (zweite Kurzzeile) Hauptstab; er liegt in der Regel fest und bestimmt die übrigen Stäbe. Bezeichnet man einen stabenden Iktus mit a, einen stablosen mit x, so ergeben sich folgende Kombinationsmöglichkeiten: aa/ax; ax/ax; xa/ax. Alle übrigen Silben der Langzeile sind unbetont; zuweilen können sie eine Nebenhebung tragen. Eine Sonderform ist der Schwellvers (*hypermetric verse*): jede Halbzeile enthält drei Hebungen; diese Erscheinung ist jedoch relativ selten.

Seit jeher stand die Frage im Vordergrund, ob die germanische Halbzeile lediglich je zwei gehobene Silben aufweist oder ob sie nicht vielleicht aus zwei gleichmäßigen Takten besteht. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts neigte die Forschung zur zweiten Auffassung.²³ Da Gesang bei feststehen-

²⁰Vgl. R. L. S. Bruce-Mitford, "The Sutton Hoo Musical Instrument", *The Archaeological News Letter*, 1 (1948), 11-3.

²¹Vgl. Joachim Werner, "Leier und Harfe im germanischen Frühmittelalter", *Festschrift für Theodor Mayer* (Lindau/Konstanz, 1954), I, 12 ff.

²²Vgl. Andreas Heusler, *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des altenglischen und altnordischen Stabreimverses* (Berlin, 1956), I, 116.

²³Heusler, *Versgeschichte*, S. 116 ff.

der Taktordnung möglich ist, könnte der Scop seine Lieder mit Harfenbegleitung gesungen haben. Tatsächlich sind, wenngleich aus sehr später Zeit, fünf isländische Melodien zu Edda- und Skaldenstrophen erhalten, die der Franzose Jean Benjamin de Laborde 1780 veröffentlichte.²⁴

E. Sievers stellte in einer revolutionierenden Untersuchung fest, daß sich der germanische Alliterationsvers in fünf Haupttypen aufgliedern läßt.²⁵ Eine genaue Analyse des *Beowulf* ergab eine Aufteilung in die folgenden Typen (jeweils für eine Halbzeile)

A: — × — × (doppelt fallend): hyran scolde	} gleichfüßig
B: × — × — (doppelt steigend): þam halig God	
C: × — — × (steigend fallend): oft Scyld Scefing	
D: — — × × : feond mankynnes	} ungleichfüßig
E: — × × — : scop hwilum sang	

Sievers stellte fest, daß die Silbenzahl im Alliterationsvers unregelmäßig ist und Hebungen und Senkungen ständig schwanken; er sprach ihm deshalb die zum musikalischen Vortrag notwendige Taktgliederung ab und verstand den Stabreimvers als einen rezitativen Sprechvers mit freier Intonation.

A. Heusler entwickelte dagegen eine Zweitaktlehre; indem er dem Kurzvers einen musikalischen Notenwert von zwei ganzen Noten gab, die sich in $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ bzw. $\frac{1}{16}$ Noten aufspalten ließen. Eine Langzeile bestand demnach aus vier $\frac{1}{4}$ Takten. Die erste Langzeile von Cædmons Hymnus las er folgendermaßen:

Nu sculon herigean heofonrices weard



Trotzdem hielt er den Stabreimvers für nicht sangbar: er führte das auf zu umfangreiche Auftakte und den Hakenstil (s. u.) zurück.²⁶

J. C. Pope entwickelte 1942 eine neue Theorie, in der er Sievers' Typeneinteilung auf Heuslers Prinzip des Viervierteltaktes übertrug.²⁷ Zwar

²⁴Vgl. Dietrich Hofmann, "Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung in philologischer Sicht", *ZdAltertum*, 92 (1963), 83–121.

²⁵Vgl. E. Sievers, "Zur rhythmik des germanischen alliterationsverses", *PBB*, 10 (1885), 209–314 und 451–545. Ders., *Altgermanische Metrik* (Halle/Saale, 1893).

²⁶Heusler, *Versgeschichte*, I, 90 f.

²⁷John Collins Pope, *The Rhythm of Beowulf* (New Haven/London 1942; ²1966).

konnte er Sievers' A, D und E-Typen leicht in das Zweitaktssystem einordnen. Allein B und C bereiteten Schwierigkeiten, da sie mit bis zu fünf unbetonten Silben beginnen können. Was Heusler als Anakrusis (Auftakt) z. B. in "para þe he him mid hæfde" außerhalb des Zweiertaktes stellte (Taktstrich vor *mid* und *hæfde*), nahm Pope in den Taktabschnitt hinein (Taktstrich vor *mid*). Die größte Schwierigkeit ergab sich allerdings bei zweisilbigem Auftakt, für den es im *Beowulf* 1256 Belege gibt. Wäre Pope dabei ebenso wie beim fünfsilbigen Auftakt verfahren, hätte er z. B. in "hu ða / æðelingas" der ersten Hälfte der Zeile mit zwei Viertelnoten für *hu þa* zuviel Gewicht und Bedeutungsschwere geben müssen. Um das zu vermeiden, führt er eine Pause am Zeilenanfang ein, den sog. *initial rest*, z. B. "hu ða / æðelingas"

(2 2 2 | 2 2 2 2)

Pope nimmt an — und darauf beruht im Wesentlichen seine neue These —, an der Stelle des *initial rest* habe der Scop die Pause musikalisch durch einen Harfenton ausgefüllt. Für Pope ist also die Annahme, der germanische Scop habe seine Lieder und Epen singend vorgetragen, die eigentliche Stütze bei seiner eleganten Lösung der metrischen Probleme.²⁸

In jüngster Zeit hat sich die Forschung von der Theorie der Taktmäßigkeit germanischer Stabreimdichtung wieder abgewandt. Bliss geht z. B. erneut auf Sievers zurück und kommt selbst auf nahezu fünfzig verschiedene Typen.²⁹ Hofmann, der die von Laborde aufgezeichneten Melodien zu Eddastrophen untersuchte, stellte fest, daß eine Taktgliederung im Text zwar durchaus angestrebt, aber nicht erreicht worden sei. Er folgert, "daß es in alter Zeit im Stabreimvers keine regelmäßige Taktgliederung gegeben hatte, daß die Verse mit natürlicher Betonung und weitgehend im natürlichen Zeitfall der Silben, Worte und Sätze vorgetragen wurden".³⁰ Den ursprünglich taktfreien isländischen Stabreimversen sei nachträglich erst die Taktgliederung aufgezwungen worden.

Die Frage, wie der germanische Scop seine Lieder vorgetragen haben mag, kann zwar durch Texthinweise auf die Vortragsweise und durch archäologisches Beweismaterial bis zu einem gewissen Grade erhellt werden; eine endgültige Lösung wird es jedoch wohl nie geben.

²⁸Vgl. Pope, *Rhythm of Beowulf*, S. 47 ff. (*the initial rest*), S. 88 ff. (*the harp*).

²⁹Vgl. A. J. Bliss, *The Metre of Beowulf* (Oxford, 1958); Autoren, die eine Rückkehr zur Rezitationstheorie befürworten, sind bei Hofmann, "Stabreimdichtung", 117 und G. K. Anderson, *The Literature of the Anglo-Saxons* (Princeton, N. J., rev. ed. 1966), S. 52, aufgeführt.

³⁰Hofmann, "Stabreimdichtung", 111.

Literatur und Vortragsdichtung

Ebenso umstritten wie die Frage des musikalischen Vortrags ist das Problem, ob die ae. Dichtung mündlich vorgetragene und tradierte Literatur war oder ob sie von einzelnen bewußt und kunstvoll am Schreibtisch geschaffen wurde.

Nachdem schon die deutsche Forschung vor 1900 eine Fülle von Parallelstellen in der germanischen Dichtung festgestellt hatte,³¹ ohne weitere Schlüsse daraus zu ziehen, gaben die Forschungen von Milman Parry und Albert B. Lord der Diskussion um die Frage von Literatur und Vortragsdichtung neuen Auftrieb. Parry hatte die homerischen Epen auf ihre Formelhaftigkeit hin untersucht und in ihnen Anzeichen von mündlicher Tradierung gesehen:

When one singer . . . has hit upon a phrase which is pleasing and easily used, other singers will hear it, and then, when faced at the same (metrical) point in the line with the need of expressing the same idea, they will recall it and use it. If the phrase is so good poetically and so useful metrically that it becomes in time the one best way to express a certain idea in a given length of verse, and as such is passed on from one generation of poets to another, it has won a place for itself in the oral diction as a formula.³²

Seit 1933 sammelten Parry und Lord serbokroatisches Liedgut in Jugoslawien und sahen ihre Thesen bestätigt.³³ F. P. Magoun wandte die gewonnenen Ergebnisse auf die ae. Dichtung an und kam zu ähnlichen Folgerungen:

Oral poetry, it may be safely said, is composed entirely of formulas, large and small, while lettered poetry is never formulaic, though lettered poets occasionally consciously repeat themselves or quote verbatim from other poets in order to produce a specific rhetorical or literary effect³⁴.

Ungefähr 70 % der ersten 25 Verse des *Beowulf*, die Magoun genauer un-

³¹Vgl. J. Kail, "Über die Parallelstellen in der angelsächsischen Poesie", *Anglia*, 12 (1889), 21–40 und Eduard Sievers, ed., *Heliand* (Halle, 1878), Formelverzeichnis auf S. 391–463.

³²Milman Parry, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making, I: Homer and Homeric Style", *Harvard Studies in Classical Philology*, 41 (1930), 73–147 und "II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry", ebd., 43 (1932), 1–50, Zitat, II, S. 7.

³³Vgl. Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., 1960).

³⁴Francis P. Magoun, "Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry", *Speculum*, 28 (1953), 446–467, zit. nach Abdruck in Lewis E. Nicholson, ed., *An Anthology of 'Beowulf' Criticism* (Notre Dame, Ind., 1963), S. 190.

tersuchte, erwiesen sich als formelhaft; übereinstimmende oder leicht abgewandelte Wendungen fand er im gesamten Corpus der ae. Dichtung wieder. Er rechnete dazu Formeln wie "on gear-dagum", "siþþan ærest wearþ" oder "lange while" ebenso wie heidnische oder bereits christliche Kenningar wie "liffrea" (16 b), "wuldres wealdend" (17 a) und "hronrade" (10 a).

Neben formelhaften Wendungen, die in verschiedenen Dichtungen an metrisch entsprechenden Stellen auftreten und meist wörtlich wiederholt werden, gibt es in der ae. Dichtung auch bestimmte *formulaic themes*, die nach Magoun als eine Art von Versatzstück dienen, um bestimmte, immer wiederkehrende Situationen wie Schlachten oder Trinkgelage zu beschreiben oder zu verzieren.³⁵ Nach Lord ist ein solches Thema "a subject unit, a group of ideas, regularly employed by a singer, not merely in any given poem, but in the poetry as a whole".³⁶ So werden etwa bei allen Schlachtenschilderungen Tiere wie Wolf, Adler und Rabe genannt, die für den Scop als Versatzstück dienen, um in die Kampfesatmosphäre einzustimmen. Das gleiche gilt für Themen wie "der Exilierte" oder "Seefahrt".³⁷

Magoun hat sicher einen wesentlichen Beitrag dazu geliefert, die Kompositionsweise altenglischer mündlicher Dichtung zu erkennen; aber seine Thesen sind überspitzt und wurden deshalb auch verschiedentlich angezweifelt.³⁸ Der ae. Scop besaß eine gewisse Variationsfreiheit durch eine Anzahl von syntaktischen Grundmustern,³⁹ und auch im Prozeß des Diktats bzw. der Niederschrift dürfte aus der improvisierten bewußt kunstvolle und vorausgeplante Dichtung geworden sein. Während der *Beowulf* sicher an einem Abend vorgetragen werden konnte, dürfte die Niederschrift mehrere Tage gedauert haben:

Lengthen out the time so that a scribe can write it down and one removes the very pressure which produced and preserved the formulaic method. While the scop is waiting, what is his mind doing? He is able to compose the next bit in a flash, choosing appropriate formulas. But now we may find him

³⁵F. P. Magoun, "The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry", *Neuphilologische Mitteilungen*, 56 (1955), 81-90.

³⁶Zit. bei Magoun, 82.

³⁷Vgl. S. B. Greenfield, "The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry", *Speculum*, 30 (1955), 200-6 und Robert E. Diamond, "Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry", *PMLA*, 76 (1961), 461-8.

³⁸Vgl. die Bibliographie bei Robert E. Diamond, *The Diction of the Anglo-Saxon Metrical Psalms* (The Hague, 1963), S. 5-6.

³⁹Vgl. Frederic G. Cassidy, "How Free Was the Anglo-Saxon Scop", *Studies in Honor of F. P. Magoun*, 75-85.

changing the words, perhaps from having lost the thread, or from quickly revising before he has to speak the next lines. It is only plausible that this will produce differences other than those normal to oral presentation. And if this is true for a dictated song, how much truer for one written down by a lettered scop, or, most of all, one originally composed in writing in imitation of the scopical method⁴⁰.

Stimmt diese Annahme, dann wird zugleich Magouns Wertkriterium hinfällig, daß der Scop kaum auf die dichterischen Konnotationen seiner Variationen oder Kenningar achten konnte;⁴¹ mithin muß die überlieferte ae. Dichtung zumindest zum großen Teil Kunstdichtung genannt werden. Das dürfte z. B. auf Aldhelm zutreffen, der seine Dichtungen nach dem Zeugnis Wilhelms von Malmesbury sowohl vortrug als auch niederschrieb,⁴² oder auf Cynewulf, in dessen Dichtungen sich Formeln aus dem *Beowulf* wie auch aus klassischen, patristischen oder apokryphen Texten finden, womit er sowohl die mündliche als auch die gelehrte Dichtung in seiner eigenen verarbeitete; zudem zeichnete er mit Hilfe von Runen seine Dichtungen mit seinem Namen.⁴³ Sicherlich stimmt Magouns These, daß alle mündliche Dichtung formelhaft sei; aber umgekehrt muß nicht alle formelhafte Literatur zwangsläufig mündlich tradierte Dichtung sein, wie ein Blick auf die Dichtung des englischen Klassizismus und der Vorromantik zeigt. Außerdem sind nicht nur ae. Dichtungen formelhaft, die irgendwann einmal mündlich rezitiert wurden, sondern auch Literatur, die zum Lesen bestimmt war, etwa das metrische Vorwort Alfreds zu seinem *Pastoral Care*, das Rätsel Nr. 35, eine Übersetzung von Aldhelms *De Lorica*, die Wort für Wort aus dem lateinischen übertragenen Psalmen oder der ae. *Phoenix*. Benson schließt daraus:

When a poet can write in Latin and English simultaneously and yet use formulas . . . then I think we must accept the fact that literate poets could quite easily write in formulaic style . . . as we find in the *Phoenix* . . . I think we can reject any lingering suspicion that the relative percentage of formulas might be used to distinguish between oral and lettered productions. To prove that an Old English poem is formulaic is only to prove that it is an Old English poem, and to show that such a work has a high or lower percentage of formulas reveals nothing about whether or not it is a literate

⁴⁰Ebd., 82–3.

⁴¹Magoun, "Oral-Formulaic Character", 199.

⁴²Vgl. William of Malmesbury, *De gestis pontificum Anglorum*, ed. N. E. S. A. Hamilton, Rolls Series No. 52 (London, 1870), S. 336.

⁴³Vgl. Claes Schaar, "On a New Theory of Old English Poetic Diction", *Neophilologus*, 40 (1956), 301–5.

composition, though it may tell us something about the skill with which a particular poet uses the tradition⁴⁴.

Noch größere Bedeutung für das Problem Vortragsdichtung oder Literatur hat die Untersuchung, wie eng die Verbindung zwischen der lateinischen Schriftsprache, der einzigen, die es zunächst gab, und den volkssprachlichen Literaturen war. Germanische Dichtung ist nicht nur mündlich vorgetragen, sondern auch schriftlich fixiert worden, und bei diesem Prozeß der Literaturwerdung unterwarf sie sich der Formkraft der Letternsprache. Germanische Metrik ist nur zu verstehen durch die Leistungen der lateinischen Schriftsprache, die als wesentlicher Faktor für ihr Zustandekommen angesehen werden muß. In der lateinischen Sprache lernte damals jedermann das Schreiben und Lesen, und auch alles Grundsätzliche zur Metrik und Dichtungslehre konnte man nur in lateinischer Sprache und am lateinischen Beispiel erkennen. Es wäre daher sonderbar, wenn wir die Formprinzipien des Lateinischen nicht in der einen oder anderen Weise auch im altenglischen Text wiedererkennen würden. Wesentliches Problem bei der Unterscheidung von mündlicher und schriftlicher Dichtung ist die Frage nach jenen Reimtypen und -stellungen, die sich nur aus der schriftlichen Fixierung, nicht durch mündliche Tradition erklären lassen. Gerade das Problem der sprachlichen Bindung hängt mit der Schriftförmigkeit aufs engste zusammen. Der Stabreim, z. B. basiert sicherlich auf der gesprochenen germanischen Sprache; denn er wurde erst möglich durch die dynamische Anfangsbetonung, durch Verlegung des Haupttons auf die erste Silbe. Stabreim kann aber auch Formspezifikum der schriftlichen Literatur sein, und dann unterscheidet er sich von dem Stabreim der mündlichen Tradition, da er zusätzliche Aufgaben und Funktionen erhält, vielleicht gar nicht mehr als Bindungsmittel für den Vortrag eines Sprechers, sondern als formales Kunstmittel anzusehen ist. Im *Widsith* z. B. dient der Stabreim einem praktischen, mnemotechnischen Zweck: das Gedicht wird leichter reproduzierbar. Der Stabreim ist kunstlos, einförmig, funktional. Bei der *Ruine* dagegen zeigt sich äußerste Subtilität der Verbindungstechnik und Variation, das Spiel mit Ähnlichkeiten, Anklängen, Buchstaben und Lautwerten. Dieses Gedicht erschließt sich in seiner Formschönheit und seinem Reichtum nur dem Leser, nicht dem Hörer.⁴⁵

⁴⁴Vgl. Larry D. Benson, "The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry", *PMLA*, 81 (1966), 334–341, Zitat 336.

⁴⁵F. W. Schulze, "Reimstrukturen im Offa-Preislied Aethilwalds und die Entwicklung des altenglischen Alliterationsverses", *ZdAltertum*, 92 (1963), 8–31.

Daß die Kunst der Alliteration nicht nur in der mündlichen Vortragsdichtung zu Hause ist, beweisen die lateinischen Übersetzungen germanischer Gesetze, etwa die Lateinversionen altfriesischer Gesetze. Dabei wurde von germanischen Schreibern oft die Alliteration auch im lateinischen Sprachgewand genau nachgeahmt, offensichtlich nicht nur aus dekorativen Gründen, sondern weil die Schreiber die Stabung als Formprinzip ansahen. Stabreimende Wendungen kommen also nicht nur in mündlicher Überlieferung, sondern auch bei Übertragung einer schriftlichen Vorlage in eine andere Sprache zustande. Alliteration als Bindungsmittel haben die Germanen gekannt, bevor es überhaupt Literatur gab, wie wir aus Namenreihen und frühen Runeninschriften entnehmen können. Aber auch die volkssprachige Literatur zeigt sich von der lateinischen Formenwelt beeinflusst, und diese steht ihrerseits unter dem deutlichen Einfluß der germanischen Dichtung. Die Autoren waren meist Germanen, Latein war ihr häufigstes Medium, folglich lag es nahe, auch Bindungsmittel wie etwa die Alliteration auf das Lateinische anzuwenden.

Als Beispiel führt Schulze das *Offa-Preislied* des Angelsachsen Aethilwald an, das verschiedenste metrische Feinheiten, darunter auch starke Alliteration aufweist:

Caput candescens crinibus / cingunt capilli nitidis;
 lucent sub fronte lumina, / lati ceu per culmina
 caeli candescunt calida / clari fulgoris sidera.

(Haar umgibt [ziert] das strahlende Haupt mit leuchtendem Schopf. Unter der Stirne erglänzen die Lichter [Augen] und hoch oben am weiten Himmel aufleuchten die vom hellen Blitz entflammten [erhitzten] Gestirne).

Alliteration und akzentmetrische Regelmäßigkeit der vierhebig trochäischen Verse prallen unversöhnlich aufeinander. Bei *crinibus* z. B. trägt eine nicht akzentuierte Silbe den Stab.

Zum Stabreim tritt der Endreim mit sonst nicht betonbaren, hier aber betonten Silben, ferner auch noch der Sinnreim, eine Steigerung des Reimwortes durch Variation, ein Mittel, das Sievers Additionsformel genannt hat. Wir verstehen darunter die Nebeneinanderstellung von syntaktisch gleichwertigen Gliedern: "hlynode and dynede" (= er tobte und lärnte). Solche Wendungen und Formeln finden wir in der gesamten altenglischen Dichtung. Sie sind meist als Ergebnis der *oral tradition* bezeichnet worden, müssen nach Schulze aber eher als rhetorische Kunstgriffe angesehen werden. In der Tat erweisen sich ae. Gedichte nach genauer Analyse als höchst komplizierte Letternkunst. Wir stellen symmetrische Buchstabenfiguren

fest, rhetorische Figuren wie Antithese und Chiasmus sowie Spielereien, die beim Hören niemals, bei der Lektüre nur nach genauerem Hinsehen bemerkt werden. Betrachten wir z. B. das altenglische *Reimlied*, erhalten im *Exeterbuch* und trotz des komplizierten Binnenreims meist ins 8. Jahrhundert datiert:

Burgsele beofode, beorht hlifade,
ellen eacnade, ead beacnade,
freaum frodade, fromum godade,
mod mægnade, mine fægnade,
treow telgade, tir welgade,
blæd blissade,
gold gearwade, gim hwearfade,
sinc searwade, sib nearwade. (V. 30–37)

(Der Burgsaal erbebte, hell ragte er empor, die Kraft nahm zu, der Reichtum lockte. Die Edlen wurden weise, die Tapferen reich. Der Geist mehrte sich, das Herz war fröhlich, die Treue wuchs, der Ruhm nahm zu, das Leben machte Freude, Gold stand zur Verfügung, Juwelen wanderten [von Hand zu Hand], man fertigte Schmuck, die Freundschaft wurde enger.)⁴⁶

Lautreime, d. h. erweiterte Alliterationen, stehen neben und gegen Endreime. Die Lautreime sind meist recht ausgeklügelt und kompliziert. In Vers 30 haben wir zweimal *beo*, in 31 dreimal *ea*, während das letzte Wort dieser Zeile das *b* der vorausgehenden alliterierenden Gruppe wieder aufnimmt. In 32 besteht dreimal alliterierende Doppelkonsonanz *fr*, zweimal *fro* in symmetrischer Stellung und zusätzlich der Kadenzreim *frodade* und *godade* — usf. Die Doppelkonsonanz ist weit über die üblichen *s*-Verbindungen hinaus durchgeführt. Nicht nur innerhalb der Verszeile gibt es diesen Reim, sondern auch zwischen Verspaaren und teilweise in ganzen Quartetten. Das metrische Schema nähert sich der Regelmäßigkeit, d. h. die nichtbetonten Silben, die in der alliterierenden Langzeile praktisch in beliebiger Zahl auftreten konnten, fügen sich in ein regelmäßiges Muster, sie sind gleichmäßig verteilt wie im silbenzählenden Vers. Kurz: wir sehen ganz offenbar einen Künstler am Werk, der lateinische und germanische metrische Prinzipien in einem Werk vereinigen wollte. Das *Reimgedicht* ist ein außerordentlich kunstvolles, maniriertes Werk. Sicherlich hat es nur wenig mit mündlicher Vortragsdichtung zu tun. Wenn dennoch formelhafte Wendungen vorkommen, so sind die Wörter in höchst künstlicher Weise aufeinander bezogen. "Der Wechsel in ihrer Anordnung aber spricht nicht

⁴⁶Übers. von R. Schöwerling in R. Breuer/R. Schöwerling, *Altenglische Lyrik: Texte und Übersetzungen* (Stuttgart, 1970).

etwa für formelhafte Fassung und mündliche Überlieferung, sondern literarische Stilisierung.“⁴⁷ Als Ergebnis seiner Untersuchung postuliert Schulze, daß die germanische Metrik endlich in ihrer Abhängigkeit von der lateinischen dargestellt werden sollte. “Den germanischen Vers durchweg so zu behandeln, als sei er nichts anderes als gesprochen worden, führt unvermeidlich zu Liedertheorie und Volksgeistlehre, schließlich zu einer Mythifizierung mündlicher Überlieferung. Sie führt auch zu einer Unterschätzung der geistigen Gestaltungskraft, die aus der Begegnung zwischen Lateinischem und Germanischem frei wurde. Dieser Begegnung und Durchdringung verdanken wir die Versarchitektur am Anfang aller unserer Literatur.”⁴⁸

Welche der beiden Positionen ist die richtige? Die Antwort kann kein starres Entweder-Oder sein. Schon die Form der überlieferten Gedichte gibt die Antwort. Denn einerseits sind diese Gedichte schriftlich überliefert, gehören also zur Literatur. Andererseits aber spiegeln sie — und zwar in sehr viel größerem Maße als man bisher geglaubt hat, Wendungen, Formeln und Sprachgebärden der mündlich tradierten Dichtung, deren Idiom immer im Hintergrund steht. Wir betrachten Dichtung dieser Art also wohl zu Recht als hybride, denn sie enthält Kunst- und Ausdrucksmittel aus zwei verschiedenen Welten, der Germania und der Romania. Über den Grad der Fusionierung und die künstlerische Einheit dieser Werke wird man streiten können. Man sollte nur anhand des einzelnen Gedichtes eine Bewertung vornehmen, und zwar aufgrund genauer Analyse der verwendeten Stilmittel und Ausdrucksformen. Die künstlerische Einheit der *Ruine* z. B. ist klarer und abgerundeter als die des *Widsith* oder des *Seefahrer*.

Der Stil der altenglischen Dichtung

Wie jede literarische Periode weist auch die Epoche der altenglischen Dichtung einen nur ihr eigenen Epochenstil auf. Natürlich lassen sich vielfältige stilistische Unterschiede zwischen einzelnen Werken oder Gattungen feststellen; aufgrund bestimmter Gemeinsamkeiten spricht man etwa von der Diktion des Heldenliedes, von dem *Cædmon*-Stil oder der *Cynwulf*-Schule.⁴⁹ So sind z. B. nicht alle ae. Dichtungen in alliterierenden Lang-

⁴⁷Schulze, S. 29. ⁴⁸Ebd., S. 31.

⁴⁹Magoun, “Oral Formulaic Character”, meint, daß man nicht vom individuellen Stil einer ae. Dichtung sprechen und deshalb auch keine Einflußlinien rekonstruieren kann. A. G. Brodeur, *The Art of Beowulf* (Berkeley, 1959), S. 8 f. und 29 demonstriert: “We can find individualities of diction in other long poems”. Ewald Standop/Edgar Mertner, *Englische Literaturgeschichte* (Heidelberg, 1967), unterscheiden vorsichtig zwischen einer *Cædmon*- und einer *Cynwulf*-Gruppe.

zeilen geschrieben; verschiedentlich lassen sich auch lateinische Reimstrukturen nachweisen. Der Hakenstil wird nicht in allen Werken verwendet, und die Funktion der Variation ist z. B. in *Brunanburgh*, *Genesis*, *Andreas* oder *Beowulf* unterschiedlich. Dennoch läßt sich aufgrund weitgehender Gemeinsamkeiten von einem altenglischen Epochenstil sprechen.⁵⁰

Bezeichnenderweise fehlt in der ae. Literatur, wie in vielen frühen Dichtungen, der vornehmlich rational einsehbare Vergleich. Zu den wenigen Beispielen für einen Vergleich gehört eine Stelle im *Beowulf*, wo vom Schwert gesagt wird, es sei wie Eis geschmolzen: "hit eal gemealt ise gelicost" (V. 1608) oder in *Judith*, wo die Gefährten des Holofernes daliegen, "als ob sie vom Tode erschlagen wären" (V. 31 b — 32 a). "Simile, then, is a very rare ornament of our old poetry. The poet does not merely feel that things are like something else, his mind bridges the gulf, and he sees the two things as identical."⁵¹ Diese Tatsache erklärt den Metaphernreichtum der ae. Dichtung; 'Schiff' kann ganz einfach *scip* oder *bat*, aber auch *flota* heißen. Hier von Metonymie zu sprechen, hieße, das, was die Imagination des Hörers ansprach, rational zu erklären. Die imaginativ-emotionale Komponente der Metapher ist noch stärker in den Komposita *sæbat* oder *wegflota* für 'Schiff'.

Überhaupt gibt es in der ae. Dichtung eine Fülle von Synonyma mit verschiedenartigen Konnotationen. So kann Schwert *bill*, *sweord*, *mece*, *heoru* heißen; *mece* findet sich nur in poetischer Sprache. Je nach dem Kontext konnte sich der Scop überdies der Komposita *guðbill*, *guðsweord*, *wigbill*, *hildebill* oder *hildemece* bedienen. Gewiß erforderte die Alliterationsdichtung eine Fülle von Synonyma für einen Gegenstand, damit der Scop das jeweils richtig alliterierende Wort einsetzen konnte. Andererseits deutet diese Fülle aber auch auf das Bestreben hin "to create a poetic language adequate to express elevated thought and feeling in heroic action".⁵²

Infolge der Christianisierung Englands und der Mischung von heidnischer und christlicher Kultur wurde der Wortschatz im Laufe der Jahrhunderte beträchtlich erweitert und das einzelne Wort um vielfältige Konnotationen bereichert. So wurden alte heidnische Begriffe in neuem religiösem Kontext umgedeutet: *heahcýning* ist sowohl der irdische Herrscher als auch Gott,

⁵⁰Zum Stil der ae. Dichtung vgl. auch Walter F. Schirmer, *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur* (Tübingen, 1968), S. 13 ff.

⁵¹Henry Cecil Wyld, "Diction and Imagery in Anglo-Saxon Poetry", *Essays and Studies by Members of the English Association*, coll. by Oliver Elton, 11 (1925), 83.

⁵²Vgl. Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 16.

ordfruma bedeutet sowohl 'Führer im Kampf' als auch 'Gott' und 'Christus'. Weiterhin ließen sich alte Substantiva mit christlichen zu Komposita mit neuer Bedeutung verbinden: aus dem heidnischen *bælfyr* wurde *hellefyr*. Schließlich wurden gänzlich neue Komposita geprägt, indem zu einem Substantiv, das ehemals eine ganz andere Bedeutung hatte, ein modifizierender zweiter Bestandteil hinzugefügt wurde: in nichtchristlicher Dichtung heißt Halle *ærn*; als Glied von *holmærn* wurde es zu 'Arche Noah' umgedeutet (*Genesis*).

Der erste Satz des noch vollständig heidnischen *Widsith*, der ältesten erhaltenen ae. Dichtung, spielt auf den offensichtlichen Reichtum an poetischen Wörtern und Formeln an, die dem singenden Scop zur Verfügung standen: "Widsið maðolade, wordhord onleac" (*Widsith* sprach, er schloß seinen Wortschatz auf). Gewiß gibt es auch in der ae. Dichtung einige weithergeholte Metaphern wie *werbeam* oder *garbeam* für 'Krieger' (*Elene*), *heafodwylum* für 'Tränen' (ebd.) oder *heafodgim* für 'Auge' (*Andreas*). Die Zahl derartiger Metaphern — *Heiti und Kenningar* —, die eine inhaltliche Vorstellbarkeit zugunsten einer glanzvollen äußeren Form und geistreichen Spiels aufgeben, ist in der altnordischen Dichtung jedoch viel größer.⁵³

Die für die gesamte altgermanische Dichtung gebräuchlichen Termini *Heiti* und *Kenning* entstammen der Abhandlung *Skáldskaparmál* des isländischen Skalden Snorri Sturluson.⁵⁴ Danach ist ein *ókend heiti* ein Substantiv, das weder Kompositum ist noch einen modifizierenden Genetiv bei sich führt, z. B. *scip*, *bat*, *flota* oder *ceol* ('Schiff'). *Kend heiti* ist dagegen bereits eine Metapher, eine Kombination aus einem Substantiv und einem weiteren, den Grundbegriff modifizierenden Wortbestandteil; so ist der Kämpfer ein 'Helmträger', das Eis *forstes bend*, das, was im Winter das Eis 'bindet'; *wintergewæde* ist der im Winter die Erde bedeckende Schnee. Die *Viðkenning* ähnelt der Genetivmetapher, durch die Besitztum oder persönliches Verhältnis angegeben wird; so ist Beowulf *sunu Ecgþeowes* oder *bearn Ecgþeowes* und Hrothgar ist *Healfdenes hildewisa*. Die eigentliche *Kenning* ist nach Brodeur "indeed a metaphor; but it is not a direct or a just metaphor. It depends for its effect not upon the listener's recognition that a given thing is so like that with which it is identified that the identification has immediate poetical truth; it depends upon the hearer's ability

⁵³Vgl. Hertha Marquardt, *Die altenglischen Kenningar: Ein Beitrag zur Stilkunde altgermanischer Dichtung*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl. 14/3 (Halle/Saale, 1938), S. 314.

⁵⁴Vgl. A. G. Brodeur, "The Meaning of Snorri's Categories", *University of California Publications in Modern Philology*, 36 (1952), 129–47.

and willingness to see likeness within unlikeness, and the unlikeness must seem to be dissipated through the limiting word, which expresses an area, or a condition, within which likeness may be imagined . . . A metaphor is a kenning only if it contains an incongruity between the referent and the meaning and the meaning of the base word."⁵⁵ Die Sonne z. B. ist die

Leuchte des Himmels (*heofonleoma*)
 Meeresleuchte (*merecandel*)
 Weltleuchte (*woruldcandel*)
 Edelstein des Himmels (*heofones gim*)
 Zeichen Gottes (*tacen godes*)
 Wonne des Himmels (*heofones wyn*)
 Tagbeherrscherin (*dægscealc*)

Das Schiff wird Meerholz genannt:

sundwudu, *sæwudu*, *brimwudu*, *flodwudu*, *ypbord*, *wægbord*, *wægpel*;
 es ist Meerfahrer: *wægflota*, *sægenga*; Wogenross: *sæmearh*, *brimbhengest*,
sundhengest, *wæghhengest*; Wogenhaus: *merehus*, *sundreced*, *holmærn*.

Zum Wesen der Kenning gehört, daß sie je nach Kontext variiert werden kann. Fehlt die Variationsmöglichkeit, dann handelt es sich um eine erstarrte Formel, wie z. B. *hlaf-weard*, Hüter des Brotes, ursprünglich einmal Kenning, später aber begrifflich verfestigt (zu Lord) und damit keine Umschreibung mehr. Weiter muß die Kenning vom Zusammenhang der Stelle unabhängig sein. Die Bilder müssen nicht unbedingt harmonieren, ja sie können sogar in Widerspruch zueinander treten. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet kann dieselbe Wendung einmal Kenning sein und einmal bloße Feststellung einer Tatsache. Hieße es etwa von einem Helden: er nahm *Wielands Werk* zur Hand und schlug auf den Gegner ein, so handelt es sich um eine Kenning. Heißt es aber im *Beowulf* von einem kostbaren Schwert, es sei das Werk Wielands, so fehlt die Variationsmöglichkeit; es wird nur festgestellt, daß die kostbare Waffe aus der Schmiede Wielands stammt.

Schließlich muß die Kenning allgemeingültig sein. Alle Wendungen, die nur für einen ganz bestimmten Zusammenhang geschaffen wurden und nicht an anderer Stelle verwendet werden könnten, sind keine Kenningar, selbst wenn sie der Form nach einer ähnelten. Eine Kenning muß also losgelöst von einer bestimmten Situation universal für einen bestimmten Gegenstand oder Begriff einsetzbar sein.

Offenbar entstammt die Kenning dem Wunsch, den Stoff von der Sprache

⁵⁵Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 250 f.

der Prosa möglichst weit abzurücken. Die Kenning soll lebhafter, farbiger und anschaulicher sein, soll das Gefühl ansprechen und emotionale Reaktionen auslösen. Dabei ist das Verhältnis der Kenning zum Gemeinten keineswegs immer auf denselben Nenner zu bringen. Manchmal steht sie in direkter Beziehung zum Beschriebenen, drückt also ein geglaubtes Verhältnis aus, so wenn wir vom Schwert sagen, es sei Erbe des Hammers, oder das Verhältnis ist nur metaphorisch greifbar, so wenn das Schwert als Kampfnatter oder Wundenzweig gefaßt wird. Heusler sagt⁵⁶, die Kenningar der zweiten Gruppe beruhten auf einem ganz anderen Denkvorgang, nur sie seien poetisch und metaphorisch und daher dichterisch wertvoller. Die Darstellung der wirklichen Funktion dagegen sei alltäglich und prosaisch. Marquardt hat aber gezeigt, daß die Zerteilung nur für die nordische Dichtung belangvoll ist. Im Altenglischen gibt es kaum Kenningar des zweiten Typs. Eine Kenning wie "Kampfflechte" gibt ja etwas tatsächlich Vorhandenes wieder und muß nicht erst metaphorisch übertragen werden. Hieße es Kampfsonne, so wäre eine Umsetzung von Sonne in Licht erforderlich. Aber diese Art von Kenning ist auf das Altnordische beschränkt und dürfte eine spätere Entwicklung sein.

Besonders häufig finden wir jene Art von Kenning, bei der die mit dem Ganzen immer wieder assoziierte Vorstellung im Vordergrund steht. Diese Vorstellung ist keineswegs mit der des heutigen Menschen identisch, und manchmal wird man sogar den Eindruck haben, daß der Dichter durch Kenningar einen bestimmten Gegenstand verschlüsseln, verrätseln wollte. Das galt aber bestimmt nicht für den damaligen Leser, der in der angelsächsischen Begriffswelt lebte und der daher mit Worten umging, die wir nur noch durch historische Studien erschließen können. Er wird daher sofort gewußt haben, was man unter "Erbe der Feile" zu verstehen hat, nämlich ein Schwert. Wir müssen bei vielen Wörtern, insbesondere einmalig belegten, die Bedeutung dagegen erst mühselig erschließen.

Vor allem wird das aktivische Element immer wieder in den Vordergrund gerückt. Auch unbelebte Dinge werden als handelnd dargestellt. Das Schiff ist Wogenspringer, die Träne Hauptwallung oder Brustwallung. Passivische Kenningar sind im Altenglischen nicht belegt. Der König ist Ringspender, Ringbrecher, Goldausteiler. Überhaupt sind für den König die meisten umschreibenden Kenningar erhalten, was uns Aufschluß gibt über Wesen und Funktion dieser Stilfigur sowie über die Intention der sie verwendenden Autoren.

⁵⁶Zitiert bei Marquardt, S. 117.

Viele altenglische Kenningar werden formelhaft gebraucht und machen daher einen etwas abgeblaßten Eindruck, vor allem wenn sie häufig für denselben Gegenstand oder Begriff verwendet werden. Aber im allgemeinen überwiegt doch der originelle, frische, individuelle Charakter der Umschreibung, die selbst im Rahmen eines wenig originellen Kontextes meist als dichterische Steigerung eines einfachen Wortes wirkt und sich somit deutlich spürbar von der konventionellen, alltäglichen Sprache abhebt. Es wird jeweils ein bestimmter Aspekt in den Vordergrund geschoben und sicherlich nur selten etwas Offenkundiges, sinnlich vor Augen Liegendes oder Selbstverständliches. Vielmehr wird das Augenmerk auf einen Blickpunkt gerichtet, der den Gegenstand von einem oft funktionalen Gesichtspunkt aus in neuem Licht erscheinen läßt, der verfremdend wirkt. Steht die Kenning in der Stilfigur der *variatio*, so wird in immer neuem Versuch eine Art poetischer Definition versucht, der neue Begriff lenkt zurück zu einem Gegenstand, den der Hörer schon verlassen glaubte. Nach Heusler ist dieses Mehrfach-Sagen vor allem Ausdrucksgebärde. Es wird nicht einfach ein Begriff wiederholt oder anders umschrieben, sondern in neuem Licht dargestellt und damit poetisiert. Die Kenning tritt also unterstützend und steigernd zur *variatio*. Beide Stilmittel ergänzen einander, obwohl sie nicht aufeinander angewiesen sind und einander nicht bedürfen. Die Kenning kann durchaus auch allein stehen, und die *variatio* bedarf nicht unbedingt der Kenning.

Hertha Marquardt stellt abschließend fest, daß die altenglische Kenning im Vergleich zur altnordischen älter ist, aber auch nicht zur Erschließung der ursprünglichen Form der Kenning benutzt werden kann. Andererseits steht die altenglische neben der altnordischen Kenning und weist somit manche Verwandtschaften und Ähnlichkeiten auf. Merkmal der altenglischen Kenningar ist der Eindruck einer gewissen Einmaligkeit. Das könnte an der Überlieferung liegen. Im ganzen sind etwa 30 000 Verse altenglischer Dichtung erhalten — wahrscheinlich nur ein Bruchteil des tatsächlich Niedergeschriebenen. Vielleicht ist zusätzlich auch noch die besondere Erlebnisart des Angelsächsischen als Grund heranziehen. Der angelsächsische Scop wollte, so sagt Marquardt, "das Wesen der Dinge in Worte fassen".⁵⁷ Die Kenning ist daher *ureigenster dichterischer Ausdruck*.

Die strukturell und gehaltlich bedeutsamste rhetorische Figur in der ae. Dichtung, "in fact the very soul of the Old English poetical style", ist die

⁵⁷Ebd., S. 316.

Variation⁵⁸. Sie findet sich sowohl in der heidnischen als auch in der christlichen Literatur und dient oft dem Preis des Helden, des Fürsten oder Gottes. In Cædmons *Hymnus* wird zum Beispiel der einfache Gedanke, "Laßt uns den Schöpfer loben", auf vielfältige Art und Weise umspielt:

Nu sculon herigean heofonrices weard,
meotodes meahthe and his modgeþanc,
weorc wuldorfæder, swa he wundra gehwæs,
ece drihten, or onstealde.
He ærest sceop eorðan bearnum
heofon to hrofe, halig scyppend;
þa middangeard moncynnes weard,
ece drihten, æfter teode
firum foldan, frea ælmihtig.⁵⁹

(Nun wollen wir preisen des Himmelreichs Wächter,
Des Schöpfers Macht und seine Vorbedacht,
Das Werk des Glanzvaters, wie er zu einem jeden der Wunder,
Der ewige Herr, den Anfang setzte.
Er schuf zuerst den Menschenkindern
Den Himmel zum Dache, der heilige Schöpfer:
Danach errichtete der Hüter des Menschengeschlechts,
Der ewige Herr, den Erdkreis
Den Menschen auf der Erde, der allmächtige Gebieter.)

In reicher Fülle finden sich Umschreibungen für Gott: er ist des Himmelreiches Wächter, himmlischer Vater, ewiger Gefolgsherr, heiliger Schöpfer, Hüter des Menschengeschlechtes, ewiger Herr, allmächtiger Gebieter. Immer wieder wird das Nomen *dryhten* (Gott) variiert, und der zugrundeliegende Begriff erhält neue Bedeutungsnuancen. "Variation involves the repeated expression of the same concept or idea, not in identical terms, but in terms which, while they restate essentially the same concept or proposition, do so in a manner that emphasizes a somewhat different aspect of it".⁶⁰

Erst die Gesamtheit aller Aspekte, von denen aus ein Gegenstand oder ein Wesen durch Variationsformeln beleuchtet wird, ergibt ein vollständiges Bild des benannten Dinges oder Wesens. Es scheint deshalb falsch, wie

⁵⁸Zitat aus Fr. Klaeber, ed., *Beowulf and the Fight at Finnsburg* (Boston, 1950), S. lxxv. Zur Variation vgl. auch Walter Paetzel, *Die Variationen in der altgermanischen Alliterationspoesie*, Palaestra 48 (Berlin, 1913) und Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 39–70 und 272–83.

⁵⁹Cædmon zitiert nach ASPR IV, S. 106.

⁶⁰Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 272.

Paetzel von einer begrifflichen und syntaktischen Entbehrlichkeit der Variation zu sprechen⁶¹. Für Cædmon ist Gott die Summe aus Wächter des Himmelreiches, Vater, Gefolgsherr, Schöpfer, Hüter etc. Das wird besonders deutlich, wenn andere Wortarten variiert werden; denn obwohl der altenglische Stil stark nominal ist, gibt es genügend Beispiele für die Variation von Adjektiven, Adverbien und Verben⁶², die jeweils ein weiteres Attribut oder eine zusätzliche Verhaltensweise angeben. Die Variation muß dabei allerdings von der Aufzählung unterschieden werden; so sind die *eotenas*, *ylfe*, *orcneas* und *gigantas* (*Beowulf*, 112—3) verschiedene Arten der *untýdras*, die insgesamt von Kain abstammen; sie werden lediglich nebeneinander aufgezählt, ebenso wie etwa die verschiedenen Angriffs- und Verteidigungswaffen der Gauten im *Beowulf* (333—335a).⁶³

Die durch Variation hervorgerufene Häufung macht den Eindruck von Redseligkeit und Fülle, da ein scheinbar einfacher Sachverhalt periphrastisch umspielt wird. Das ließe sich abwertend als homiletischer Stil bezeichnen, und man könnte folgern, daß der Autor keinen Kunstverstand besaß. Natürlich gibt es innerhalb einzelner Werke verschiedene Grade von Kunstfertigkeit und vorbedachter Funktionalität der Variation. In der altsächsischen Dichtung taucht die Variation so oft auf, daß sie farblos wirkt; in *Brunanburh* und *Genesis* ist sie meist nur mechanisch verwendet und bleibt ohne besondere Funktion. Der *Beowulf* liefert dagegen genügend Beispiele für eine kunstvolle und ausdrucksstarke Verwendung der Variation. So ist sie oft chiasmisch angeordnet wie z. B. in den Versen:

þær wæs sang ond sweg samod ætgædere
fore Healfdenes hildewisan,
gomenwudu greted, gid oft wrecen. (V. 1063 ff.)

Dabei werden *gid* durch *sang* und *gomenwudu greted* durch *sweg* variiert. Brodeur hat festgestellt, daß im *Beowulf* Variationen meist an den Übergangsstellen von einer Handlungsphase zur anderen (z. B. 210 ff.; 301 ff.; 320 ff.; 841—50; 1644 ff.; 1677—86, Anfang von Teil II) und an solchen Stellen vorliegen, wo heftige Gefühle einzelner Sprecher wiedergegeben oder tragische Situationen geschildert werden. So steckt Unferths Neidrede gegen Beowulf voller Variationen (bes. 513—18a und 520—22a), während sie in der Ansprache Beowulfs nur zum Schluß auftauchen, als er den Kriegen Hoffnung auf einen Sieg über Grendel macht; tatsächlich ist auch

⁶¹So Paetzel, *Variation*, S. 3—4.

⁶²Vgl. Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 279 f.

⁶³Vgl. ebd., S. 272 ff.

Hrothgar von der Rede beeindruckt. Allerdings enthalten nicht alle Reden Variationen, sondern nur diejenigen mit einer formellen Anrede; dort, wo ein persönliches Verhältnis zwischen Sprecher und Angesprochenem herrscht, fehlt die rhetorische Figur. "The variations are employed to express, explicitly and vividly, the emotions of the personages and of the onlookers".⁶⁴

Wie schon Brandl festgestellt hat, verringert die Variation allerdings erheblich das Erzähltempo des altenglischen Epos.⁶⁵ Es gewinnt aber andererseits an emotionaler und imaginativer Tiefe, zu der die rhetorische Figur der Variation in beträchtlichem Maße beiträgt. Sie ist ebensowenig wie die Kenning Ausdruck eines spielerischen Geistes, der humorvoll und witzig über den Dingen steht. Die ae. Dichtung ist vielmehr von tiefem Ernst und von Pathos geprägt. Klaeber bemerkt: "In such a gloomy atmosphere there can be no room for levity, fun, or humor. Passages which to modern readers might seem to be humorous were certainly not so meant by the Anglo-Saxons".⁶⁶ Die ae. Literatur weist kein Werk auf, das als Ganzes humorvoll oder ironisch wäre; auszunehmen sind allerdings einige, mit Doppeldeutigkeiten spielende Rätsel. Auch Eliasons Versuch, *Widsith* und *Deor* als ironische Bittgedichte sozial tiefer stehender Sänger zu sehen und ihnen "wit, playful exaggeration, and humor" zuzusprechen, ist nicht schlüssig.⁶⁷

Allerdings weisen einzelne Werke doch Stellen auf, die als ironisch oder humorvoll zu deuten sind. In dieser Hinsicht ist insbesondere die rhetorische Figur der Litotes, des understatement, aufschlußreich.⁶⁸ Die Litotes ist nicht auf den Einfluß der lateinischen Literatur zurückzuführen, sie ist vielmehr gemeingermanisch und findet sich am häufigsten in den älteren Heldenepen, im *Beowulf* und in *Waldere*, in Werken, die in deren Tradition stehen, z. B. *Maldon*, *Brunanburh*, und in den christlichen Epen wie *Andreas* oder *Guthlac*. Die Litotes fehlt fast gänzlich in den späten erzählenden oder didaktischen Werken sowie in der Prosa. Eine ihrer Funktionen war es, das Gefühl der Verachtung und des Hasses gegenüber Feinden oder Unholden wie Grendel, die Hetware, Judas, Kain oder dem Teufel

⁶⁴Ebd., S. 61.

⁶⁵Alois Brandl, *Geschichte der altenglischen Literatur* (Straßburg, 1908), S. 1014.

⁶⁶Klaeber, *Beowulf*, S. lxi.

⁶⁷Vgl. Norman E. Eliason, "Two Old English Scop Poems", *PMLA*, 81 (1966), 185–192.

⁶⁸Vgl. Frederick Bracher, "Understatement in Old English Poetry", *PMLA*, 52 (1937), 915–934. Zu anderen rhetorischen Figuren in der ae. Dichtung vgl. A. C. Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry* (New York, 1935).

ironisch verkleidet auszudrücken. Ganz selten sind dagegen Fälle von tatsächlich humorvollem *understatement*. "By and large, Old English poetry is . . . singleminded and earnest, and we seldom find that degree of disinterestedness which makes for geniality and humor".⁶⁹

Auch der Hakenstil der ae. Langzeile verstärkt den Eindruck, daß die ae. Dichtung weniger durch spielerische Leichtigkeit als durch emotionale Emphase bestimmt ist. Hakenstil weist z. B. folgende *Beowulf*-Stelle auf:

Ða com of more under misthleopum
Grendel gongan, godes yrre bær. (V. 710 f.)

(Da kam aus dem Moor unter den nebelbedeckten Klippen
Grendel gegangen, er trug Gottes Zorn.)

Vers- und Satzende fallen nicht zusammen; die erste Zeile bildet zusammen mit dem Anvers der zweiten eine syntaktische Einheit. Der Satz greift im Enjambement über das Zeilenende hinaus.

Im lyrischen Gedicht bleibt die Einheit von Verszeile und Satz während der ganzen altenglischen Zeit erhalten, so daß man oft sogar den Unterschied zwischen lyrischer und epischer Dichtung in diesem einen Kriterium erkannt hat. Wardale sagt: "The alliterative metre persisted as the only poetical form until the end of the period, the only difference in its use for the epic or lyric being the position of the sense pause. In the lyric the thought generally ended with the line, in the epic it was carried on over the end of one line to the middle of the next and the pause came there".⁷⁰

Dagegen läßt sich in der epischen Dichtung eine Entwicklung von der Langzeile-Satz-Einheit zum ausgeprägten Hakenstil verfolgen.⁷¹ Noch im ahd. *Hildebrandslied* entsprechen einander Versbau und Satzbau. Im ae. *Leiden Riddle* gibt es sowohl ein- als zweizeilige Satzeinheiten, wobei aber stets das Ende der Langzeile irgendeine syntaktische Pause aufweist. Ähnlich ist es im *Widsith*, wo die längste Satzeinheit sechs Zeilen umfaßt (V. 28—33). Im *Beowulf* sind die Satzeinheiten oft noch länger, und es gibt kaum Fälle, wo ein bzw. zwei vollständige Langzeilen eine syntaktische Einheit bilden. Die Fitten enden zwar häufig mit dem Schluß einer Zeile, zuweilen jedoch auch mit einem Anvers (insbesondere Finnsburg- und Ingeld-Episoden); sechs der großen Reden beginnen mit einem Abvers.

⁶⁹Bracher, "Understatement", 924.

⁷⁰E. E. Wardale, *Chapters on Old English Literature* (London, 1935), S. 18.

⁷¹Vgl. Kemp Malone, "Plurilinear Units in Old English Poetry", *RES*, 19 (1943), 201—4.

Die höchste Stufe in der Ausprägung des Hakenstils weist ein Werk wie *Judith* auf. Nach Wülkers Interpunktion enden nur 11 von 350 Zeilen mit einem Punkt; davon stehen überdies drei am Schluß einer Fitte. Beim strengen Hakenstil gibt es keine Ruhepunkte mehr. Ist eine syntaktische Pause erreicht, läuft die Verszeile noch weiter; die wichtigste Hebung der ganzen Langzeile, die für den Stab maßgeblich ist, folgt dann noch im Abvers. Ist aber die Langzeile als metrische Einheit abgeschlossen, so geht in der nächsten Zeile das Sinngefüge des Satzes weiter. Da es kaum je eine Pause zum Verweilen gibt, scheinen die Verse und Gedanken unaufhörlich weiterzuströmen. Man hat dem Hakenstil deshalb den "effect of a never ending flow"⁷² zugesprochen. Er verknüpft die metrisch nur schwach miteinander verbundenen Einheiten zu einer zusammenhängenden epischen Rede, zu größeren formalen Blöcken. Ob für diese Wandlung der Einfluß des antiken Epos verantwortlich zu machen ist, muß zweifelhaft bleiben. Vielleicht verlangten und erleichterten gerade die Bedingungen des mündlichen Vortrages eine Verknüpfungsart wie den Hakenstil.

⁷²Ebd., 204.

KAPITEL III

Die Niedere Dichtung

An der Grenze zur eigentlichen Dichtung des Altenglischen stehen einige vornehmlich folkloristisch oder soziologisch interessante Texte, die sich auf das tägliche Leben, die Ängste der Angelsachsen und auf ihre Volksweisheit beziehen.¹ Aus germanischer Zeit erhielten sich in einer weitgehend unliterarischen, auf mündlicher Tradierung basierenden Dichtung leicht memorierbare Zaubersprüche, Merkverse und Rätsel, die besonders deutlich eine Mischung von germanischen und christlichen Elementen aufweisen. Ihre literarische Formelsprache, die oft metaphorisch-verrätselnde Sprechweise und ihre dichterisch imaginative Aussagekraft machen sie zum Bindeglied zwischen Magie und Volksweisheit sowie der aus volkstümlicher Überlieferung hervorgewachsenen Dichtung des *scop*.

Franks Casket

Franks Casket², ein mit Runeninschriften und Bildern versehenes Kästchen aus Walbein, um 700 in Nordhumbrien entstanden, wurde in Frankreich gefunden und 1857 von dem Engländer A. W. Franks erworben, der es dem Britischen Museum schenkte.

Die Vorderseite zeigt auf zwei Bildern Wieland, den Schmied, sowie die Anbetung Jesu durch die Magier. Die Runeninschrift, die älteste erhaltene ags. Stabreimdichtung, lautet:

Fisc flodu ahof on fergenberig;
warþ gasric grorn, þær he on greut giswom.

(Den Fisch erhob die Flut auf den Fergenberg; das Ungeheuer wurde betäubt, als es auf den Strand trieb.)

Die Schnitzereien der rechten Seite stellen die Begegnung eines Kriegers

¹Vgl. Schirmer, *Geschichte der engl. u. amerik. Lit.*, S. 16 ff. und Fr. Schubel, *Englische Literaturgeschichte*, Bd. 1 (Berlin, 1954), S. 14 ff.

²Text: ASPR VI, S. 116. Vgl. dazu A. Becker, *Franks Casket* (Regensburg, 1970).

mit seiner *walcyrie* dar und greifen auf heidnisch-germanische Vorstellungen zurück. Auch die Inschrift dieser Seite läßt sich in alliterierende Langzeilen aufgliedern und lautet:

Herhos (die Waldgottheit?) sitzt auf dem Unheilsberg;
sie bewirkt Unglück, wie Erta (Wodan?) ihr aufgetragen hatte;
sie schufen Leid: Sorge und Herzenskummer.

Eine Langzeile bezieht sich auf je einen der drei Bildteile.

Die linke Kästchenseite zeigt die Verehrung des dioskurischen Zwillingspaars Romulus und Remus durch vier speerbewaffnete Männer. Die kommentierende Inschrift lautet:

Der Heimat fern: Romulus und Remus, zwei Brüder;
die Wölfin zog sie auf im Stadtbereich Roms.

Darstellung und Inschrift der Rückseite berichten von der Eroberung Jerusalems durch Titus, ebenfalls mit einem kommentierenden Text.

Das Deckelbild zeigt die erfolgreiche Verteidigung einer zinnenbewehrten Befestigung durch einen Bogenschützen gegen eine Angreiferschar. In diesem Kampf erhält der Verteidiger *Ægili*³ die Unterstützung eines göttlichen Kampfhelfers. Die Inschrift fehlt.

Die Texte und Darstellungen des *Franks Casket* sind zweckgebundene Kunst. Der Schnitzer wollte nicht nur vertraute Berichte ausgestalten oder enzyklopädisches Wissen dokumentieren. Bild und Schrift dienten vielmehr dazu, im Kästchen verwahrtes Vermögen zu mehren. Drei Bildformeln beschwören den Reichtum: Der Schmied ist dessen Schöpfer, und auch die Magier bringen mit ihren Gaben Reichtum. Die ersten den Stab bestimmenden Runen der alliterierenden Silben, *f* (*feoh*, 'Vieh, Besitz, Geld') und *g* (*gifu*, 'Gabe') entsprechen dem Sinn der Bildformeln, mit denen der Schnitzer ebenfalls Besitz zu beschwören versucht. Diese runenmagische Absicht wird weiter durch magische Zahlen gestützt (68 Runen und 4 Punkte = 72). Ebenfalls dem Besitz gilt das Deckelbild. Mit der Bildformel "Erfolgreiche Verteidigung" soll das im Kästchen verwahrte Gut vor fremdem Zugriff geschützt werden.

Die drei übrigen Bilder dienen dazu, das Schicksal des Besitzers zu beeinflussen, so die römischen Dioskuren Romulus und Remus. Die Rune für *r*, die dreimal im Anlaut steht, hat den Symbolwert 'Ritt, Reise'. Auch die ein-

³Nach Ansicht der meisten Autoren handelt es sich um den aus der *Thidrekssaga* bekannten Meisterschützen Egil. Doch daß hier der Wielandbruder dargestellt ist, läßt sich dem Bild nicht entnehmen.

leitende Formel "fern der Heimat" weist deutlich auf die magische Absicht hin. Diese Inschrift besteht ebenfalls aus 72 Zeichen. Das Bild der Rückseite, Formel für Sieg (Eroberung Jerusalems) und Gerechtigkeit (Gerichtsverhandlung), soll dem Besitzer des Kästchens Ruhm und Kampfesglück bringen. Die Bedeutung der t-Rune ist 'Sieg' und 'Gerechtigkeit'; daneben zielt f auf die Besitzvermehrung durch siegreichen Kampf hin. Mit der Darstellung der rechten Seite soll für den Besitzer ein ehrenvoller Kampfestod und damit der Einzug in das 'lichte Totenreich' erwirkt werden. Dieser Text ist in Geheimschrift abgefaßt und besteht wiederum aus 72 Schriftzeichen.

Die Bilder und Inschriften des *Franks Casket* haben also magisch-apotropäischen Charakter; Stabreimdichtung ist hier Zweckdichtung, mit der verborgen das angestrebt wird, was später in den *charms* ganz offen zum Ausdruck kommt: der Versuch, das menschliche Schicksal, Leben und Besitz durch das geschriebene oder gesprochene Wort günstig zu beeinflussen.

Die Zaubersprüche

Wie für die festlandgermanischen Gemeinschaften so war auch für die angelsächsischen Bewohner Englands vieles in der Natur fremdartig und furchterregend. Man glaubte an Geister, Gnome, Trolle und andere böse Naturwesen, auf deren Einfluß manches Unglück zurückgeführt wurde.⁴ Zahlreiche Ortsnamen weisen noch die Bestandteile *puca* 'Gnome', dessen Diminutiv *puce* oder *pyrs* (so wird Grendel in *Beowulf* genannt) etc. auf.⁵ Es lag deshalb nahe, sich durch magische Naturkräfte gegen Unheil zu schützen. Die germanischen Einwanderer brachten vom Festland einen großen Bestand an abergläubischer Volksweisheit mit, die sich vor allem in zwei Medizinbüchern erhalten hat; es handelt sich um die seit Cockaynes Edition 1864/6 als *læceboc* (MS Royal 12 D XVII, British Museum) und *lacnunga* (MS Harley 585, British Museum) bekannten Manuskripte; daneben gibt es noch eine große Anzahl weiterer Zaubersprüche.⁶

Das Mitte des 10. Jahrhunderts geschriebene *læceboc* enthält eine Sammlung von medizinischen Rezepten und Vorschriften. Die beiden namentlich erwähnten angelsächsischen Ärzte Oxa und Dun kompilierten wahrscheinlich während des 8. Jahrhunderts das Medizinbuch aus klassischen

⁴Vgl. Charles W. Kennedy, *The Earliest English Poetry* (Oxford, 1943), S. 7 ff.

⁵Whitelock, *Audience of Beowulf*, S. 72 ff.

⁶Vgl. G. Storms, *Anglo-Saxon Magic* (The Hague, 1948), S. 12–26.

Texten Alexanders von Tralles, Marcellus' und Plinius' und vermengten es mit dem im Volke mündlich tradierten Wissen. Mit der Mischung aus klassischen Zeugnissen und germanisch-heidnischen Zaubersprüchen wurde das *læceboc* zum Handbuch für den angelsächsischen Arzt.⁷ Anders steht es mit dem aus dem 11. Jahrhundert überlieferten *lacnunga*, das im Unterschied zum *læceboc* weniger wissenschaftlich ist; in ihm überwiegen Zaubersprüche. Storms sagt über beide Manuskripte: "The Leechbook may be characterized as the handbook of the Anglo-Saxon medical man, the Lacnunga . . . as the handbook of the Anglo-Saxon medicine-man".⁸

Mit den im 10. bzw. 11. Jahrhundert aufgezeichneten Zauberformeln haben sich die ältesten Relikte der germanischen und angelsächsischen Literatur erhalten; die magischen Zeremonien reichen als gemeinsamer Bestandteil primitiver Kulturen bis in ferne Zeiten zurück, haben sich aber auch durch die Jahrhunderte hin bis in die heutige Zeit erhalten.⁹ Obwohl im Laufe der mündlichen Überlieferung eindeutige Parallelen zwischen den ahd., an. oder ae. Zaubersprüchen verlorengegangen sind, lassen sich doch gewisse Ähnlichkeiten feststellen. Nach Grendon kennzeichnen den Zauberspruch die Erzähleinführung, die Anrufung eines Geistes oder Gottes, die Niederschrift oder Aussprache magischer Buchstaben bzw. Namen, die Beteuerung exorzistischer Macht und Befugnis, allerlei zeremonielle Anweisungen und die Festlegung gewisser, für die Ausübung des Ritus günstiger Zeiten.¹⁰

Die erzählerische Einkleidung zeigt sich ganz deutlich in den sog. *Merseburger Zaubersprüchen*, dessen zweiter mit den Worten beginnt:

Phol und Wodan fuhren zu Holze,
Da wurde dem Baldur sein Fohlen der Fuß verrenkt,
Da sprach Sinthgūt, Sunne ihre Schwester . . .

Die Einleitung führt einen mythischen Präzedenzfall vor, den der Exorzist nachahmt. Er ruft dienstbare Geister und Götter an und spricht magische Wörter und Formeln aus. So heißt es in einem der ae. Sprüche, *æcer-bot*, der Zauber werde durch starke Gedanken wirken, "þurh trumne geþanc". Nahezu sämtliche Termini für den Zauberspruch sind Komposita, de-

⁷Edition: *Bald's Leechbook: British Museum Royal MS. 12 D. XVII*, ed. C. E. Wright, Appendix by R. Quirk, *Early English Manuscripts Facsimile V* (Copenhagen, 1955).

⁸Storms, *Anglo-Saxon Magic*, S. 24.

⁹Vgl. Wrenn, *Old English Literature*, S. 169.

¹⁰Vgl. Felix Grendon, "The Anglo-Saxon Charms", *Journal of American Folklore*, 22 (1909), 110.

ren einer Bestandteil meist *cræft* ist: z. B. *bealu-cræft*, *dry-cræft*, *dwol-cræft*, *gealdor-cræft*; nicht Trank oder Kraut sollen schließlich heilen, sondern Zauberworte.

Nur wenige der ae. Charms sind metrisch; die meisten sind in Prosa geschrieben. Trotzdem heißt Magie ae. *galdor* (von *galan* 'singen'); die Zaubersprüche wurden folglich wahrscheinlich gesungen. Als Stileigentümlichkeiten hat Brandl die häufige Verbindung parallel gebauter Verse zu inhaltlich geschlossenen Gesetzen, Beschwerung des Versendes, häufige, relativ kurze Alliterationsformeln, Inversion und Kenningar genannt.¹¹

Während die germ. Texte Alliteration aufweisen, haben die ae. metrischen Sprüche meist Endreim. Mit dieser Umformung gehen auch inhaltliche Änderungen einher: die germanischen Götternamen werden durch christliche Heiligennamen ersetzt.¹² Im Flurseggen (*æcer-bot*) stehen die heidnischen noch unvermittelt neben den christlichen Elementen; auf die Sonnenanbetung soll ein Paternoster gesprochen werden, ebenso wie nach der Anrufung der Mutter Erde, *Erce*, die als Fruchtbarkeitsgöttin gesehen wird. Die Kirche machte sich in den ersten Jahrzehnten nach der Christianisierung die alten heidnischen Kulte zunutze und deutete sie um. Äußerlich christliche Zaubersprüche wurden deshalb zunächst geduldet. So verbot der Erzbischof Eanberth von York (766—91) in seinem Poenitientiale lediglich das Zaubern in der Dämmerstunde, während später in den Gesetzen Knuts die Anbetung von Sonne und Mond streng verboten wurde.¹³

Bei der dichotomischen Unterteilung heidnisch-christlich bzw. folkloristisch (=heimisch) und äußerlich aufgepfropft (=unecht) wird leicht ein wesentlicher Aspekt der Folklore dieser so weit zurückliegenden Zeit übersehen. Folklore ist manchmal nichts anderes als mißverständene oder abgesunkene Naturwissenschaft. Die Wissenschaft eines Zeitalters wird zum Aberglauben des nächsten. Die rationale griechische Medizin pervertierte durch Kontakt mit volkstümlichen Elementen im Mittelmeerraum. Fast 1000 Jahre lang lebte diese Art von Wissenschaft im Zwielicht der islamischen Überlieferung, die alles Griechische verformte und verzerrt weitergab. Aber die arabisierte Medizin wirkte erst vom 11. Jahrhundert an auf Europa ein; die angelsächsische Epoche kann also vorarabisch genannt werden. Es gibt im Angelsächsischen nur ganz wenig arabische Wörter — bezeichnenderweise meist aus dem Gebiet der Medizin und Heilkunst, und

¹¹Brandl, *Altengl. Lit.*, S. 956 f.

¹²Vgl. Storms, *Magic*, im Index werden unter "Christian Elements ("Saints") über 50 Heiligennamen aufgeführt.

¹³Vgl. Storms, *Magic*, S. 7 und 144; Grendon, "Charms", 140 ff.

noch weniger semitische anatomische Begriffe. Aber auch schon zu dieser Zeit findet sich ein starker mediterraner Einfluß, wie nicht anders zu erwarten, da mit der Missionierung auch zahlreiche Sendboten Roms und der römischen Kultur nach England kamen. Sie brachten nicht nur die neue christliche Lehre mit, sondern auch Arzneimittel, Kräuter, Geräte und Heilkenntnisse. Jeder Missionar wurde gleichzeitig auch als Arzt angesehen, Gebete, liturgische Formeln und Bräuche wurden mißverstanden und der bereits vorhandenen heimischen Heilkunst eingegliedert — sie wurden naturmagisch verwendet. Dadurch wurde die heimische Zauberverlehre mit einer Art christlicher Patina überzogen. So erklärt sich auch die Mischung von medizinischen Regeln und Zaubersprüchen in *læceboc* und *lacnunga*.

Rätsel

Sowohl die Zaubersprüche als auch das Runengedicht sind mit der literarischen Gattung des Rätsels verwandt. Während der Zauberspruch die Antwort auf eine Frage ist, stellt das Rätsel diese Frage; es gehört nach André Jolles zu den "einfachen Formen", den Urformen der Literatur aus kulturellen Frühstufen.¹⁴ Manche Rätsel tauchen bei den verschiedensten Völkern auf, und lange Zeit suchte man nach archetypischen Formen. Wichtiger als die Frage nach dem folkloristischen Wert des überlieferten Materials ist jedoch die Frage, was die Rätsel über die altenglische Zeit aussagen und wie hoch ihr literarischer Wert ist.

Im allgemeinen entspricht das Rätsel der Geisteshaltung des Fragens. Es gibt einen Wissenden, der die Antwort kennt und viele, die sie um jeden Preis entschlüsseln wollen. Damit entspricht das Rätsel der allgemeinen menschlichen Freude am Entwirren von scheinbar unlösbar Verworrenem, am Erhellenden des Dunklen; bezeichnenderweise heißt das ahd. Wort für Rätsel *tunkal*, das Finstere.

Der größte Teil der altenglischen Rätsel ist im Exeterbuch erhalten.¹⁵ Sie bilden darin jedoch keine zusammenhängende Sammlung, sondern sind aus verschiedenen Quellen zusammengefügt und erscheinen an drei Stellen der Handschrift. Sie sind ohne ersichtlichen Plan angeordnet, zum Teil nur fragmentarisch in offensichtlichen Anfangsteilen vorhanden (z. B. Nr. 75 u. 76).

¹⁴ André Jolles, *Einfache Formen* (Tübingen, 1958).

¹⁵ Editionen: M. Trautmann, *Die altenglischen Rätsel* (Heidelberg, 1915) und ASPR III. Übersetzung: P. E. Baum, *Anglo-Saxon Riddles of the Exeter Book* (Durham, N. C., 1963). Lediglich die Übersetzung von Aldhelms *De Loricæ* ist zugleich frühnordhumbrisch (Leiden Riddle) und im Exeterbuch erhalten.

Um Text und Sprache der Rätsel haben sich inzwischen fünf Generationen von Forschern bemüht. Sprache, Versbau und Lautlehre wurden bis ins Detail untersucht und dargestellt; aber die Diskussion ist keineswegs abgeschlossen, denn über grundlegende Deutungsfragen hat man sich zum Teil noch nicht einigen können. Sicher fällt die Antwort auf die Rätselfragen heute mindestens ebenso schwer wie vor 1200 Jahren, wahrscheinlich ist sie schwerer.

Im Gegensatz zu den Zauber- und Medizinsprüchen sind die ae. Rätsel Gelehrten- und Kunstdichtung. Sie gehen oft auf lateinische Rätselsammlungen und Vorbilder zurück; Verfasser dürften meist Geistliche gewesen sein. St. Aldhelm legte gegen Ende des 7. Jahrhunderts etwa 100 lateinische Rätsel einem Brief an König Aldfrith bei. Auch Beda, Eusebius und der Hl. Bonifatius verfaßten zur Übung in der Metrik derartige Rätsel.¹⁶ Im 8. Jahrhundert entstanden dann auch die ersten volkssprachlichen Rätseldichtungen; zu den ältesten Zeugnissen gehört das sog. *Leiden Riddle*, das auf St. Aldhelms *De Lorica* beruht.

Die Beispiele des Exeterbuches zerfallen in die Gruppen Merkmalrätsel und Runenrätsel. Beim Merkmalrätsel werden Eigenschaften oder Funktionen angeführt, die einem bestimmten Gegenstand eigen sind. Das Runenrätsel dagegen verlangt, Runenzeichen als Buchstaben oder Worteinheiten zusammenzustellen und so den Sinn zu entschlüsseln.

Die Rätsel gehören z. T. zu den schönsten Beispielen der altenglischen Lyrik; andere sind dagegen künstlerisch unbedeutend, wenngleich von großem kulturkundlichen Wert.

Beispielhaft für die Schwierigkeit, die richtige Lösung zu finden, ist Nr. 30 a:

Ic eom legbysig, lace mid winde,
bewunden mid wuldre, wedre gesomnad,
fus forðweges, fyre gebysgad,
bearu blowende, byrnende gled.
Ful oft mec gesiþas sendað æfter hondum,
þæt mec weras ond wif wlonce cyssað.
þonne ic mec onhæbbe, ond hi onhnigaþ to me
monige mid miltse, þær ic monnum sceal
ycan upcyme eadignesse.¹⁷

¹⁶Vgl. Erika von Erhardt-Siebold, *Die lateinischen Rätsel der Angelsachsen* (Heidelberg, 1925).

¹⁷ASPR III, S. 195 f.

(Ich bin vom Feuer bewegt, spiele mit dem Wind,
 behangen mit Glanz, dem Wetter vereint,
 begierig des Fortgangs, vom Feuer erregt,
 [bin] der blühende Wald, die brennende Glut.
 Sehr oft schicken mich die Gefährten [die Menschen] von Hand zu Hand,
 damit mich Männer und Frauen stolz küssen.
 Dann erhebe ich mich und sie verneigen sich vor mir,
 viele mit Demut, dort soll ich den Menschen
 das Entstehen der Seligkeit vermehren.)

Dies Rätsel findet sich, ohne große Unterschiede, gleich zweimal im Exeterbuch. Als Lösungen sind u. a. Wasser, Ährenfeld oder Osculatorium vorgeschlagen worden. Zustimmung hat Trautmann gefunden, der meint, in den Zeilen 1—4 sei vom wirklichen Baum im Walde die Rede, von dem man sagen kann, daß er sich ängstigt, der Wind mit ihm spielt oder daß er zum Weggang bereit ist. Der zweite Teil spielt nach Trautmann auf das Kreuzesholz an.¹⁸ Diese Deutung setzt voraus, daß die Gläubigen tatsächlich in einer gottesdienstlichen Handlung das Kreuz küßten. Die Zeilen 5—7 besagen, daß das Holz dabei von Hand zu Hand gereicht wurde, während es in Z. 8 heißt, daß der Priester das Kreuz emporhebt und die Gläubigen sich vor ihm verneigen. In den letzten beiden Zeilen wird angedeutet, daß das Kreuz das Glück der Menschen mehrt.

Daß Trautmann innerhalb kurzer Zeit zwei verschiedene Lösungen vorschlug¹⁹, zeigt, wie schwer das Rätsel zu lösen ist. Vielleicht ist die Verwendungsweise des Wortes *wlonc* aufschlußreich. Während die Wörterbücher für *wlonc* meist *proud*, *bold*, *spirited*, *wealthy* angeben, hat Bogislav von Lindheim insbesondere für die Rätsel des Exeterbuches die Bedeutung *lecherous*, *greedy*, *lusting* ermittelt.²⁰ Wie das oben genannte sind auch viele andere ae. Rätsel nicht gegen den Verdacht der Obszönität erhaben; gerade das Rätsel, das nur andeutet und anklingen läßt, kann leicht zweideutig sein. In sehr viel größerem Maße als bisher erkannt wurde, sind Mehrdeutigkeiten bewußt in die Rätsel hineingearbeitet worden. Die ae. Dichtung ist deshalb nicht unbedingt als trocken und ernst zu bezeichnen. Einige Rätsel führen mit Hilfe des mehrdeutigen Vokabulars und des Verlaufes der Erzählung den Leser bewußt irre; sie deuten bestimmte Lösungsmöglichkeiten an, um danach auf einen mehrdeutigen Anfangsteil

¹⁸M. Trautmann, "Alte und neue Antworten auf altenglische Rätsel", *Bonner Beiträge zur Anglistik*, 14 (1905), 212 ff.

¹⁹Trautmann, *Rätsel*, S. 91.

²⁰Vgl. Bogislav von Lindheim, "Problems and Limits of Textual Emendation", *Festschrift für Walter Hübner*, ed. D. Riesner und H. Gneuss (Berlin, 1964), 13 ff.

eine harmlose Lösung folgen zu lassen. Ein Beispiel ist hier Rätsel Nr. 42:

Ic seah wyhte wrætlice twa
 undearnunga ute plegan
 hæmedlases; hwitloc anfeng
 wlanc under wædum, gif þæs weorces speow,
 fæmne fyllo. Ic on flette mæg
 þurh runstafas rincum secgan,
 þam þe bec witan, bega ætsomne
 naman þara wihta. þær sceal Nyd wesan
 twega oþer ond se torhta Æsc
 an an linan, Acas twegen,
 Hægelas swa some. Hwylc þæs hordgates
 cægan cræfte þa clamme onleac
 þe þa rædellan wið rymemenn
 hygefæste heold heortan bewrigene
 orþoncbendum? Nu is undyrne
 werum æt wine hu þa wihte mid us,
 heanmode twa, hatne sindon.²¹

(Ich sah zwei seltsame Wesen
 ohne Scheu draußen spielen
 das Liebesspiel. Die helllockige Jungfrau empfing stolz unter dem Gewand,
 wenn das Werk Erfolg hatte, die Fülle.
 Ich kann auf dem Fußboden durch Runen den Männern sagen,
 die sich auf Bücher verstehen, beide Namen der Wesen.
 Da muß die Rune N sein, und zwar bei beiden. Das helle Æ
 in einer Reihe, zwei A
 und auch zwei H. Wer öffnete des Schatzhauses Tor mit der Kraft des
 Schlüssels die Fessel, die das Rätsel bei Rätselkundigen
 sinnreich hielt im Herzen verschlossen mit den Banden des Verstandes?
 Nun ist unverborgen den Männern beim Wein, wie die Wesen bei uns,
 die hochgemuten zwei, genannt werden!)
 [Die beiden Wörter heißen *hana* und *hæn*, Hahn und Henne].

Solche Art von Literatur war offensichtlich für die Unterhaltung in der Halle beim Wein gedacht. Daneben aber gibt es zahlreiche Rätsel von hoher lyrischer Zartheit und Poesie. Besonders das Erlebnis des Meeres inspirierte, wie *Beowulf*, *Elene* und *Seafarer* zeigen, den altenglischen Dichter. Auch einige Rätsel legen davon Zeugnis ab. In den offensichtlich zusammengehörenden Rätseln 2—3 mit der Lösung "Sturm" wird ein Unwetter auf offener See geschildert; der Sturm leert, so heißt es, die schwar-

²¹ASPR III, S. 203—4.

zen Gefäße des Regens, braust dann über das Land dahin und belädt seinen Rücken mit Laub und Zweigen, die von Wirbeln davongetragen werden.²²

Oft bedienen sich die Rätsel, ähnlich wie *The Dream of the Rood*, der Prosopopoeia, wenn z. B. ein Brustpanzer (*Leiden Riddle*) oder das Kreuz (30 a und 30 b) zu sprechen beginnen. Häufig sind auch Lautmalereien, etwa im Rätsel Nr. 28, das von der Herstellung einer Harfe berichtet; in den Zeilen 4—6 fügen sich die Assonanzen der Verben zu einem klangvollen musikalischen Spiel; im Rätsel Nr. 57 meint man das Krächzen der Dohlen, die die Lösung des Rätsels sind, in den Klangmalereien zu vernehmen.

Insgesamt sind die ae. Rätsel von unterschiedlicher Qualität. Ihre Themen entstammen allen Lebensbereichen: Arbeits- und Kriegsgeräte, gottesdienstliche Gegenstände, Lebewesen oder Elementarerscheinungen sind zu erraten. Heidnisch-mythisches Gedankengut fehlt allerdings; die Rätsel sind mehr höfisch gestimmt und tragen Züge der epischen Dichtung (Alliteration und Hakenstil).

Die gnomische Dichtung

Die Handschriften Cotton Tiberius B I, Exeter und Durham Cathedral B. III. 32 enthalten die sog. ae. gnomische Dichtung oder Spruchdichtung, auch Maximen genannt.²³ Der ursprüngliche Terminus *spell* ist noch heute in *to spell* 'buchstabieren' und *the spell* 'Zauberspruch' erhalten.²⁴ Die Maximen ähneln sowohl den biblischen Sprüchen Salomos als auch den im *Beowulf* oder *Wanderer* gelegentlich auftauchenden Sinnsprüchen. Anders als die Zaubersprüche wurden sie rezitiert. Wrenn charakterisiert sie als "pieces of universally accepted knowledge in the form of versified sentences, including also aphorisms, moral maxims, and pieces of traditional lore of the nursery rhyme type".²⁵

Die im Cotton MS enthaltenen Lehrsprüche wurden wahrscheinlich im frühen 11. Jahrhundert niedergeschrieben, dürften aber weit früher entstanden sein. Sie handeln von mythischen Mächten; neben dem König als Ab-

²²Vgl. E. von Erhardt-Siebold, "The Storm Riddles", *PMLA*, 64 (1949), 884–8.

²³Edition: ASPR III, S. 156 ff. (*Maximes I*), und ASPR VI, S. 55 ff. (*Maximes II*).

²⁴Ae. *Spelboda* war der ae. *orator, sermo* wurde mit *spell* übersetzt. Im 7. Jahrhundert schufen die Missionare für *evangelion* das ae. *god-spell* ('gute Nachricht'), ne. *gospel*; noch heute haftet dem Wort ein Bedeutungsrest aus altgermanischer Zeit an. Vgl. Brandl, *Altengl. Lit.*, S. 959.

²⁵Wrenn, *Old English Literature*, S. 164.

kömmeling des Gottes Wodan ist die Rede von Riesen, die auch in den Elegien erwähnt werden. Außerdem wird von Wind, Donner und Schicksal, den Jahreszeiten, Schätzen, Weisheit und Schmerz gesprochen. Die Sprüche sind allerdings nicht systematisch, sondern mehr klanglich-assoziativ aneinandergereiht.²⁶ Zuweilen läßt sich zwar ein bestimmter Zusammenhang erkennen, dann aber setzt der Autor der *Cotton Gnomes* plötzlich eine Aussage über die Macht Christi unvermittelt neben die von *Wyrd*, dem germanischen Schicksal. Noch ist die Rede von Wodan und Thor, noch gilt der König als Nachfahre der Götter und ist damit über alle Menschen hoch erhaben.²⁷

Auch die Aufzählung der zum heldischen Leben benötigten Requisiten scheint germanisch zu sein. Adel, Schmuck, Jagdwaffen und auch Jagdtiere führen in die Welt des angelsächsischen Häuptlings, dessen größte Freude die Jagd war — nach den *Cotton Gnomes* auch schon auf den Drachen, der später von den Rittern als Ziel der Jagdqueste angesehen wurde. Mitten in diesem eklektischen Bild germanischen Lebens findet sich wieder ein Hinweis auf Gott, ebenfalls unorganisch und ohne Bezug zum Vorausgehenden: er sei Richter der Toten des Menschen. Der dritte Teil führt an den Rand der germanischen Welt: Wir hören von Dieben und Unholden, Zaubерinnen, Tieren und Zeichen am Himmel. Der Schlußteil schließlich ist moralisierend und predigthaft: Er mahnt die Menschen, vom Bösen zu lassen und für Gott zu leben. Typisch für das ganze Gedicht ist die Mischung von heidnischen und christlich-religiösen Bestandteilen. Wie bei manchen Elegien ist der Schluß religiös gestimmt und paßt nicht in allem zum Vorausgehenden. In den *Maximes II* z. B. heißt es:

Cyning sceal rice healdan. Ceastra beoð feorran gesyne,
orðanc enta geweorc, þa þe on þysse eorðan syndon,
wrætlic weallstana geweorc. Wind byð on lyfte swiftust,
punar byð þragum hludast. þrymmas syndan Cristes myccele,
wyrd byð swiðost. Winter byð cealdost,
lencten hrimigost (he byð lengest ceald),
sumor sunwlitegost (swegel byð hatost),
hærfest hreðeadegost, hæleðum bringeð
geres wæstmas, þa þe him god sendeð.²⁸

(Der König soll das Reich halten. Die Städte [Burgen?] sind von fern zu se-

²⁶Vgl. R. M. Dawson, "The Structure of the Old English Gnostic Poems", *JEGP*, 61 (1962), 14–22.

²⁷Vgl. Brandl, *Altengl. Lit.*, S. 960.

²⁸ASPR VI, S. 55.

hen [?], das kunstvolle Werk der Riesen, die auf dieser Erde sind, herrliches Werk aus Wallsteinen. Wind ist in der Luft am schnellsten. Donner ist manchmal am lautesten. Die Kräfte Christi sind groß. Wyrd ist am stärksten, Winter ist am kältesten, Frühling am frostigsten, er bleibt am längsten kalt. Der Sommer ist der sonnenhellste, der Himmel ist [dann] am heißesten. Der Herbst ist der vornehmste, er bringt den Helden die Früchte des Jahres, die Gott ihnen sendet.)

Eng verwandt mit der gnomischen Dichtung ist das ae. Runengedicht.²⁹ Es besteht aus 94 Versen, die nur durch Hickeys' Abdruck im *Thesaurus* (Oxford, 1705) erhalten sind, da das MS 1731 einem Brand zum Opfer fiel. Wie zum Schluß der einzelnen Gedichte Cynewulfs oder als Text zu den Bildern auf Franks Casket tauchen im ae. Runengedicht, das aus voralfredischer Zeit stammt und ältere Parallelen im Norwegischen und Isländischen hat, alte germanische Schriftzeichen, Runen, auf. Der Ursprung des Runenalphabets ist bis heute nicht schlüssig geklärt³⁰, wenngleich relativ mehr Runeninschriften, die meist auf Stein, Knochen oder Metall geritzt wurden, erhalten sind als Manuskripte. Das nach den ersten fünf Runen *fuparc* benannte Alphabet besteht aus buchstabenähnlichen Zeichen, denen ein Lautwert entspricht und die einen Namen haben. Das Zeichen *ƿ* steht z. B. für den Buchstaben f und bedeutet *feoh* 'Besitz'; die O-Rune *ǫ* bezeichnet den Gott Os, der dem altnordischen Oðinn (Wodan) entspricht und nach germanischer Überlieferung die Runen- und Schreibkunst erfunden haben soll.

In den 29 Strophen des ae. Runengedichtes wird jeweils ein Runenname durch einen einprägsamen Merkspruch erläutert. Während die nordischen Versionen epigrammatisch knapp sind und den Gegenstand mittels einer Metapher oder einer Kenning nur bezeichnen, malt die altenglische Fassung ein kleines poetisches Bild und versucht, Anschaulichkeit zu erzielen und suggestiv zu wirken. So heißt es z. B. vom Ozean (*lagu*), daß er dem Menschen unendlich groß erscheine, wenn er sich auf schwankendem Nachen hinauswagt und die hohen Meereswellen ihn schrecken und der Meerhengst (= das Schiff) der Zügel nicht achtet. Von der Sonne (*sigel*) wird gesagt, sie sei eine Freude (wörtlich: ein Fest) für die Seefahrer, wenn sie dahinfahren über das Bad der Fische, bis der Seehengst sie wieder zum

²⁹Edition: ASPR VI, S. 28–30.

³⁰Vgl. R. W. V. Elliott, *Runes* (Manchester – New York, 1959). *Bibliographie der Runeninschriften nach Fundorten*, hrsg. vom Skandinavischen Seminar der Universität Göttingen im Auftrag von Wolfgang Krause, Erster Teil: Hertha Marquardt, *Die Runeninschriften der Britischen Inseln* (Göttingen, 1961).

Land zurückbringt. Eis schließlich wird als überkalt (*oferceald*) bezeichnet, als unendlich schlüpfrig. Es glänzt so klar wie Glas und sieht den Edelsteinen am ähnlichsten. Es ist ein Grund, der vom Frost gewirkt wird, schön anzusehen.

Der bloß mnemonische Vers hat sich zur dichterischen Verbrämung gewandelt. Es finden sich zahlreiche Anklänge an die Gedankenwelt und die Ausdrucksmittel der angelsächsischen Elegien und des Epos. Nirgends ist mehr vom Mann die Rede, nur noch vom Edlen, dem Eorl, dem Ritter. Einfache Gegenstände werden mit einer Kenning bezeichnet. Aber sie werden nicht nur genannt wie im isländischen Runengedicht ("Eis ist die Borke der Flüsse"), sondern stehen im Mittelpunkt eines kleinen, in sich geschlossenen Gedichtes, das meist durch epische Ausführung des Gleichnischarakters der Kenning gekennzeichnet ist.

Besonders eindrucksvoll ist in diesem Zusammenhang das Wortspiel mit RAD:

ƿ (rad) byþ on recyde rinca gehwylcum
sefte, and swiþhwæt ðam ðe sitteþ on ufan
meare mægenheardum ofer milpaþas. (13–15)³¹

(Der Rhythmus der Musik [Rad] ist für jeden etwas Angenehmes in der Halle, und Reiten [Rad] ist für den anstrengend, der auf einem mächtigen Pferd sitzt, wenn er meilenweit reitet).

Widsith

Einen besonderen Rang unter den Merkgedichten nimmt das älteste erhaltene Zeugnis altenglischer Dichtung, *Widsith* (wörtlich Weitefahrt), ein.³² Das im Exeterbuch überlieferte, 143 Zeilen umfassende Gedicht dürfte in einzelnen Teilen aus dem 6., in vorliegender Form insgesamt aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammen; als jüngste Bestandteile werden gemeinhin Prolog und Epilog angesehen.³³ Der von einem Hof zum anderen wandernde Sänger Widsith berichtet von seinen Fahrten durch Europa und dem reichen Lohn, den ihm seine Liedkunst einbringt. Obwohl das

³¹ASPR VI, S. 28. Übersetzung nach Wrenn, *Old English Literature*, S. 164. Vgl. dazu Caroline Brady, "The Old Nominal Compounds in *rad*-", *PMLA*, 67 (1952), 538–572.

³²Editionen: R. W. Chambers, ed., *Widsith* (New York, 1912; reiss. 1965); Kemp Malone, ed., *Widsith* (Copenhagen, rev. ed. 1962); ASPR III, S. 149 ff.

³³Vgl. Malone, *Widsith*, S. 93, 102 und 115.

Gedicht zunächst für autobiographisch gehalten wurde³⁴, ist es unwahrscheinlich, daß es je einen historischen Widsith gegeben hat. Schon sein Name scheint eine Gattungsbezeichnung zu sein; die Zahl der besuchten Höfe ist zu groß, als daß ein wandernder germanischer Sänger sie allesamt besucht haben könnte; zudem reist der bei den Myrgingern, einem germanischen Stamme östlich der Eider Heimische von "eastan of Ongle"³⁵ als Begleiter Ealhilds, der Tochter des 561 verstorbenen Langobardenkönigs Audoin zum 375 verstorbenen Gotenkönig Ermanarich; in seinem Reisebericht stehen in bunter Folge Gestalten aus drei Jahrhunderten nebeneinander. Die Rede Widsiths, der seinen "wordhord" aufschließt, ist fiktiv, der Sänger stellt offenbar eine Art idealen germanischen Scop dar.

Zwar werden im Prolog Berichte von weiten Reisen in Aussicht gestellt, aber enttäuschenderweise folgen nur drei lange *thulas*, mnemonische Kataloge berühmter Herrscher, Völker und Helden; überdies scheinen die Namen zunächst nach keinem ersichtlichen Plan angeordnet zu sein, sondern sind oft willkürlich durch Alliteration miteinander verbunden. Der Aufbau ist jedoch kunstvoller, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Wie Epilog und Prolog, die jeweils neun Verse umfassen, sind auch die übrigen Teile spiegelbildlich angeordnet: Reflexionen über das Königtum (10—13 und 131—134) umschließen die beiden Passagen über Hwala-Alexandros bzw. Wudga-Hama (14—17 und 127—130); der im Mittelpunkt stehende Völkerkatalog (57—87) wird von den Herrscher- bzw. Heldenkatalogen (18—35 und 109—126) und zwei Erzählstücken umrahmt (36—56 und 88—108).³⁶

Der erste Namenskatalog beginnt mit Hwala, nach germanischem Mythos der Stammvater Wodans und damit Vorfahre aller Könige, die auf Wodan zurückgehen.³⁷ Der mächtige Herrscher und Welteroiberer Alexander war bei den Germanen bereits durch den Geschichtsschreiber der Goten, Jordanes, bekannt. Die Herrscherliste einzelner Völker beginnt mit dem Namen des Hunnenkönigs Attila (gest. 453) und wird durch Ermanarich, den König der Goten, sowie Becca, König der heute unbekannten Baninger, und andere Namen fortgesetzt. Ausführlicher berichtet Widsith über den

³⁴Vgl. z. B. Stopford A. Brooke, *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest* (New York, 1898), S. 48.

³⁵Vgl. Chambers, *Widsith*, S. 189; er übersetzt die Stelle mit "from Angel in the East", wobei Angel die kontinentale Heimat der Angeln darstellt.

³⁶Vgl. Klaus von See, Rezension von Malones *Widsith*, *Anzeiger f. dt. Altertum und dt. Literatur*, 74 (1963), 104.

³⁷Zu den Namen vgl. die Kommentare in den Ausgaben Chambers' und Malones.

auch aus dem *Beowulf* bekannten Offa (35 ff.), der in jungen Jahren das Königreich Angeln zum größten Reich Europas machte und seine Macht mit dem eigenen Schwert an der Eider gegen die Myrginger verteidigte; die Kämpfe Hrothgars gegen Ingeld, von denen Widsith ebenfalls berichtet, sind nach den Parallelstellen im *Beowulf* gegen 500 anzusetzen. Interessant sind auch die Namen von Völkerstämmen östlich und nördlich des Niederrheins, den Reudigni, Aviones und Varini, die außer bei Tacitus nur an dieser Stelle erwähnt werden.³⁸

In der zweiten *thula* (57 ff.) nennt Widsith die Völker, deren Höfe er besuchte: u. a. die Hunnen, Goten, Schweden, Gauten und Süddänen. Während diese Völker aus der Heldensage bekannt sind, kann der weitgereiste Sänger von den Ägyptern, Israeliten und anderen asiatischen Völkern nur aus Büchern, etwa dem *Orosius*, gehört haben. Insgesamt lehnt sich Widsith in dieser Liste stärker an die Sagengeschichte und das Heldenlied an, während die erste eher historischen Verhältnissen entspricht.

Die dritte *thula* (88 ff.) spricht von Helden, die Widsith am Hofe des Gotenkönigs Ermanarich getroffen haben will. Von ihm habe er auch einen kostbaren Ring im Werte von 600 Goldstücken erhalten, den er später an Eadgils als Dank für ein Landlehen weitergab. Widsith berichtet von weiteren Schätzen, die er erhielt, von seinem Sängergenossen Scilling, vielleicht ein zweiter Sänger, vielleicht seine Harfe.³⁹

Zum Schluß folgt ein (wie der Prolog) neun Verse umfassender Epilog, in dem über die Beziehungen zwischen Sänger und Herren allgemein die Rede ist. Wie zahlreiche eingestreute Anspielungen zeigen, erhält der Scop überall für seine Lieder herrliche Geschenke, so daß sein Leben gesichert erscheint; vielleicht will er auch den gerade zuhörenden Herrn durch die Hinweise auf frühere Gaben zu neuen Geschenken ermuntern.⁴⁰ Denn andererseits ist auch der Herr auf den Sänger angewiesen, der dessen Taten preist und ihm ewigen Ruhm bewahrt, auf den, wie auch der *Beowulf* zeigt, der germanische Krieger nicht verzichten kann: "lof se gewyrceð, / hafað under heofonum heah fæstne dom" (er erwirbt Ruhm und hat auf Erden Ehre, die ewig dauert). Vermutlich war das ganze Gedicht beiden Zwecken untergeordnet: dem Sänger Geschenke und dem Herrn Ruhm zu verschaffen. Widsith, der, wäre er tatsächlich ein Sänger der Myrginger

³⁸Vgl. Chambers, *Widsith*, S. 69.

³⁹Stanley B. Greenfield, *A Critical History of Old English Literature* (London, 1966), S. 96, meint, bei Scilling könne es sich auch um den Namen von Widsiths Harfe handeln.

⁴⁰Vgl. W. H. French, "Widsith and the Scop", *PMLA*, 60 (1945), 623–30.

gewesen, kaum derart begeistert über den Sieg des Offa berichtet hätte, wird ein Angelsachse gewesen sein, der sich in die Rolle des fremden Sängers versetzte und die Rolle des Scop schlechthin darstellt. Im Epilog spricht er auch tatsächlich von den "gleomen gumena" (den Sängern der Menschen) ganz allgemein. Er malt von sich das Bild des idealen germanischen Sängers, der die Welt kennt und die Erinnerung an tapfere Krieger und große Helden wachhält.

KAPITEL IV

Lyrik

Charms und Rätsel sind Gattungen im Randbezirk der Lyrik. In welchem Sinne man von eigentlicher lyrischer Dichtung sprechen darf, kann hier nicht im einzelnen dargelegt werden. Bei lyrisch denkt der in Deutschland aufgewachsene Kritiker vor allem an lyrische Selbstkundgabe und Aussage, an Schwebendes und atmosphärisch Leichtes, das dem Augenblick der Übereinstimmung der Dichterseele mit dem Seienden entspricht, und damit etwas Flüchtliges im geformten Werk festhält.

Lyrik ist in größerem Maße als die anderen Gattungen reiner Ausdruck jener Übersteigerung aller seelischen und geistigen Kräfte, die wir den poetischen Zustand nennen. Auch der Sensible ist seiner nur unter bestimmten Umständen und Bedingungen fähig. Er wirkt unmittelbar auf sinnliche Empfindung, Vernunft und Imagination ein, bewirkt aber ein Erlebnis, das überintellektuell ist und durch die angesprochenen geistigen Fähigkeiten der Menschen allein nicht erklärt werden kann. Es besteht zwar kein Gegensatz zwischen Dichtung und Vernunft, aber die Vernunft ist nicht das wesentlichste aufnehmende Organ. Lyrik wendet sich an den ganzen Menschen. Sie hat die Macht der eigenständigen Sinngabe, sie kann die Dinge dieser Welt in ihrer Weise deuten, nicht unbedingt dadurch, daß sie eine neue Wahrheit ausspricht, sondern durch eine allgemeine geheimnisvolle Bereicherung des Lesers, der durch das poetische Erlebnis angerührt wird und danach ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit hat. Geheimnisvoll ist die Bereicherung deshalb, weil sie nicht begrifflich erklärt werden kann.

Diese Art der Auffassung des Lyrischen ist romantisch, vielleicht auch mystisch. Staiger mag in unnachahmlicher Weise *Wanderers Nachtlied* oder andere romantische Lieder deuten¹, er erklärt doch nicht "das punktuelle Zünden der Welt im lyrischen Subjekt", wie F. Th. Vischer es genannt hat.² Lyrik wird auch in Zukunft mit dem Begriff der Inspiration verknüpft bleiben. Etwas Fremdes bemächtigt sich von außen des Dichters und ent-

¹Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich, ⁵1961).

²*Ästhetik* (München, 1923), VI. 208, zit. bei Staiger, S. 23.

fesselt in ihm eine Kraft, die er rational nicht kontrollieren kann, und er versucht etwas ganz Vollkommenes zu schaffen, ein wahres Bild des Seins, aber nicht nachahmend (mimetisch) dem Leben nachgezeichnet, sondern als Ausdruck einer ewigen Wahrheit. Das Gedicht ist Schöpfung eines Neuen und nie Dagewesenen aufgrund der unveränderlichen Wesensformen der menschlichen Natur, denen der Geist des Dichters, darin Abbild und Urbild aller anderen Geister, Form und Gestalt verleiht.³

Nicht nur der gedankenreiche, logische, intellektuelle Dichter beschenkt uns mit dem poetischen Erlebnis der Katharsis oder dem Zauber der Wortmagie; er ist im Gegenteil wie seinerzeit Plato in Gefahr, Weisheit und Wahrheit von Psyche und Nous zugunsten einer Vernunft-Wissenschaft und einer Dialektik von Ideen, die für die Wesen selbst genommen werden, zu beschlagnahmen. Der wahre lyrische Dichter schafft und schöpft aus dem Chaos, nicht aus einem rationalen System. Nirgends finden wir das schöner und einfacher dargestellt, als in Bedas Bericht über Cædmon, den Viehhirten, der zum Sänger wurde.⁴

Dieser Mann war, so sagt Beda, von Gott mit einer wunderbaren Gabe ausgestattet, denn er konnte aus den göttlichen Schriften Lieder machen, die sich auf Glaubensfestigkeit und Frömmigkeit bezogen, und darin war er Vorbild für viele andere, die nach ihm im Angelnvolk zu singen begannen. Dieser Cædmon war ein gewöhnlicher Viehhirte, und bis ins vorgerückte Alter hatte er sich niemals mit Dichtung beschäftigt. Dennoch besuchte er regelmäßig das dörfliche Wirtshaus und nahm an den Biergelagen teil, bei denen man zur Steigerung der Geselligkeit die Harfe herumgehen ließ, damit jeder nach Vermögen ein Lied improvisieren konnte; kam die Reihe an ihn, stahl sich Cædmon fort und legte sich im Stall zum Schlafen nieder. An einem Abend erschien ihm, kaum daß er eingeschlafen war, im Traum ein Mann, nannte ihn beim Namen und bat: "Cædmon, sing mir etwas!" Aber Cædmon antwortete: "Ich kann nicht singen! Ich bin ja vom Biergelage fortgegangen, weil ich nichts singen konnte." Das engelhafte Wesen aber, das vielleicht als Christus selbst angesehen werden soll, bestand darauf: "Gewiß kannst Du mir singen!" Sogleich sang Cædmon zum Preise des Schöpfers Verse und Worte, die er vorher nie gehört hatte.⁵

³P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, in: *Engl. Crit. Essays: 19th Century*, ed. E. D. Jones (London, 1950), S. 109.

⁴Beda, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, ed. C. Plummer (Oxford, 1956), Buch IV, Kap. 25.

⁵Eine Transkription aller 17 MSS von Cædmons Hymnus findet sich in Elliott v. K. Dobbie, *The Manuscripts of Cædmon's Hymn and Bede's Death Song* (New York, 1937).

Daß Cædmon Verse dieser Art niemals zuvor gehört hatte, wird von den modernen Philologen bezweifelt. Sie weisen darauf hin, daß Cædmon im formelhaften Stil der mündlich überlieferten Dichtung singt und daß für jede seiner Wendungen Parallelen im altenglischen Kanon gefunden werden können.⁶ Diese Frage ist zunächst von untergeordneter Bedeutung. Wir sehen in der Geschichte von der Erweckung des Dichters Cædmon die parabolische Darstellung der dichterischen Inspiration und des Wesens der Dichtung — insbesondere der lyrischen Dichtung. Es spricht aus ihr nicht das bewußte rationale Ich des Dichters, sondern eine Art Selbst, eine tiefere Zone der Persönlichkeit.

Auch im Zusammenhang mit Cædmon ist immer wieder vom Lied die Rede gewesen. Beda spricht von seinen *leodsongum* und bezeichnet damit ein Stilelement des Lyrischen, das bis ins 20. Jahrhundert als wesentlichstes Merkmal angesehen wurde. Nach Staiger ist die deutsche Romantik ein weltliterarischer Höhepunkt des Liedes und damit der reinsten lyrischen Dichtung. Dieses liedhafte Element ist auch schon in angelsächsischer Zeit stark betont worden. Daß Cædmon zur Harfe singen konnte, ist sicher kein Zufall. Die Wirtshäuser waren in angelsächsischer Zeit nicht nur Stätten der Gelage, sondern auch des heimischen Liedes. Auch die Geistlichen verschmähten diese später so verrufenen Örtlichkeiten nicht, und offenbar zog sie dorthin nicht nur der süße Klang der Harfe und das Wort des Dichters. Cædmons Fähigkeit wurde zwar anlässlich eines Biergelages entdeckt, aber seine Lieder hatten mit irdischen Dingen nichts mehr zu tun. Der Sänger stellte sich sogar die Aufgabe, die Menschen von der Liebe zu Sünden und Freveltaten "wegzuziehen" und zur Gottesliebe zu ermuntern. Ob Cædmon auch nach seiner *conversio* noch das Wirtshaus aufsuchte, wird nicht berichtet.

Dafür ist aber bekannt, daß Dunstan, der spätere Erzbischof von Canterbury (961—988), in seiner Jugend die *avitae gentilitatis vanissima carmina* liebte. Bezeichnend ist eine von William of Malmesbury überlieferte Anekdote: Der Abt Dunstan habe in die Trinkgefäße der Mönche Holznägel einschlagen lassen, um dem Unbedachten das Maß anzuzeigen, das ein Mann vertragen kann, und zwar für den Fall, daß er selbst es nicht kennen sollte.⁷ Dazu paßt gut, daß Dunstan lange Zeit "histrionum frivolas

⁶Vgl. Francis P. Magoun, Jr., "Bede's Story of Cædmon: the Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer", *Speculum*, 30 (1955), 49–63 und dazu Kemp Malone, "Cædmon and English Poetry", *MLN*, 76 (1961), 193–5.

⁷William of Malmesbury, *De Gestis Regum Anglorum*, ed. W. Stubbs, Rolls Series No. 90 (London, 1889), S. 166: "In tantum et in frivolis pacis sequax, ut quia

incantationum nænias" lernte und sang, was glaubhaft ist, obwohl es der Biograph als bössartige Verleumdung hinstellt. In der Vita des ersten Biographen findet sich die Beschreibung eines Tagewerks des alten Dunstan: immer noch unermüdlich tätig, ins Gebet versenkt und bei handwerklichen Arbeiten, lehrend und diskutierend, schon früh am Morgen Manuskripte ordnend und korrigierend, von Zeit zu Zeit aber der Lieblingsbeschäftigung hingegeben: dem Anfertigen von Glockenspielen und Musikinstrumenten.

Wahrscheinlich hat Dunstan vor allem Harfen angefertigt. Wo immer von Musik und Gesang die Rede ist, begegnen wir diesem mit der lyrischen Gattung so eng verbundenen Instrument. Dunstan selbst spielte leidenschaftlich gern die Harfe. Nach der Dunstan-Legende des *South English Legendary* war es dem hl. Erzbischof vergönnt, seine Eltern im Himmel zu sehen. Er hörte einen Engelchor singen, und dazu erklang seine eigene Harfe, die an der Wand hing.⁸

Auch aus anderen Klöstern wird berichtet, daß man gerne zur Harfe sang. In Streoneshalh ging sogar — genau wie bei Cædmons *gebeorscipe* — die Harfe von Hand zu Hand, und jeder mußte *laetitiae causa* ein Lied singen, und zwar ein weltliches Lied, wie es sicher auch am Hof der Äbtissin, der nordhumbrischen Prinzessin Hild, gesungen worden war.⁹ Vor allem von den Mitgliedern der Königsfamilie und des hohen Adels wird immer wieder gesagt, sie hätten besonders gut Harfe spielen können. Auch der Westsachsenprinz Aldhelm verschmähte nicht die Kunst des Spielmanns. Er stellte sich an Brücken auf und sang Lieder, um die Aufmerksamkeit der zu früh aus der Kirche Eilenden auf sich zu ziehen. Zunächst sang er ein *carmen triviale*, d. h. ein weltliches Lied. Dann mischte er geistliche Belehrung unter die weltlichen Worte, und schließlich ging er zu reiner *moralisatio* über. Zur Zeit König Alfreds waren die von Aldhelm gesungenen Lieder noch im Volksmund lebendig, wie William of Malmesbury versichert. Aldhelm konnte nicht nur Lieder singen, sondern auch komponieren: "Poesim Anglicam posse facere, cantum componere, eadem apposite vel

compatriotæ in tabernis convenientes, jamque temulenti pro modo bibendi contenderent, ipse clavos argenteos vel aureos jusserit vasis affigi, ut dum metam suam quisque cognosceret, non plus, subserviente verecundia, vel ipse appeteret, vel alium appetere cogeret."

⁸*The South English Legendary*, edd. Charlotte D'Evelyn und Anna J. Mill, EETS, 235 (London, 1956), I, S. 209 f.

⁹*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, IV, 24, S. 258–259.

canere vel dicere".¹⁰ (Er verstand es, ein anglisches Gedicht zu verfassen, ein Lied zu komponieren [und] dasselbe sowohl gut zu sprechen als auch vorzusingen.) Auch im *Beowulf* gibt es ein Beispiel für einen Lieder dichtenden und Harfe spielenden König: Hrothgar verfaßte Elegien über seine eigene Vergangenheit und begleitete sich auf der Harfe.¹¹ Schließlich war wohl auch der durch den Zenotaph von Sutton Hoo geehrte ostanglische König ein Harfenspieler. Unter den reichen Grabbeigaben befindet sich jedenfalls auch eine Harfe.

Zu den mit Harfenspiel verbundenen Konnotationen gehört die Lebensfreude und der Genuß. Wo immer von der Harfe und von Liedern mit Harfenbegleitung die Rede ist, fühlen wir uns an die ekstatische, rauschhafte Freude des Hallenjubels erinnert, während durch das Fehlen von Harfenklang und Lied Trauer, elegische Stimmung und wehmütiger Rückblick gekennzeichnet sind.¹² Im *Beowulf* schaut der alte Häuptling (V. 2458/9) traurig in die Halle, die so viele Erinnerungen an den toten Sohn wachruft:

... nis þær hearpan sweg,
gomen in geardum, swylce ðær iu wæron.
(Es gibt nicht mehr den Klang der Harfe,
die Freude in den Räumen, die es einst darin gab.)

Ähnlich heißt es vom Seefahrer (V. 44 ff.) draußen auf dem Meere, ihm stehe der Sinn nicht nach den Freuden dieser Welt, sondern nach dem Himmelreich. Die Harfe scheint im Zusammenhang dieser Stelle fast die irdische Freude zu symbolisieren: "Ne biþ him to hearpan hyge . . ." (V. 44); (Nicht ist sein Sinn auf die Harfe gerichtet . . .). Ähnlich stellt der Sprecher des *Reimliedes* dem Unglück der Gegenwart die Erinnerung an vergangene herrliche Zeiten gegenüber. Damals erklang im Saale die Harfe:

... scyl wæs hearpe,
hlude hlynede, hleoþor dynede. (V. 27–28)
(Die Harfe ertönte, laut erklang sie, der Lärm erscholl.)

Angeichts all dieser Zeugnisse darf man wohl mit Recht behaupten, daß in altenglischer Zeit *Lieder* gesungen worden sind. Wahrscheinlich waren sie in alliterierenden Langzeilen geschrieben; es ist kaum anzunehmen,

¹⁰William of Malmesbury, *Gesta Pontificum Anglorum*, ed. N. E. S. A. Hamilton, Rolls Series, No. 52 (London, 1870), S. 336.

¹¹*Beowulf*, V. 1700–1784.

¹²Vgl. dazu C. L. Wrenn, "Two Anglo-Saxon Harps", *CL*, 14 (1962), 125–6.

daß die gesamte nichtalliterierende Dichtung liedhafter Art zufällig verlorengegangen ist.

Sicherlich gab es Gattungen wie das Gesellschaftslied, obwohl kein einziges Exemplar erhalten ist, ferner Preislieder zum Ruhme eines Helden.¹³ Im *Beowulf* finden wir ein anschauliches Beispiel für die Umstände des Vortrags. Nach dem Festmahl tritt ein Sänger auf, um die Ruhmestaten der Vergangenheit zu preisen. Sein Vortrag ist pathetisch und leidenschaftlich, er entspricht der feierlichen Stimmung im Saal. Gegenstand des preisenden Liedes ist, was die Mannen in der Halle zusammengebracht hat und zusammenhält, Gefolgschaftstreue und Mannesmut auf Seiten der Degen, Freigebigkeit und Loyalität auf Seiten des Herrschers. Zur Gefolgschaft gehörten in erster Linie junge Leute. Der 40jährige galt schon als alt und zum Kampf nicht mehr tauglich. Priskos erzählt uns von einem germanischen Preislied-Sänger am Hofe Attilas, der traurig der entschwundenen Jugend gedenkt.¹⁴ Eine ähnliche Stimmung finden wir in manchen anderen altenglischen Gedichten, die insgesamt von einer jugendlich-heroischen Kultur künden. Wesentliche Lebensaufgabe ist der kriegerische Kampf, nicht etwa zur Rettung des Vaterlandes oder der Familie — auch diese Motive mögen den historischen Auseinandersetzungen zugrunde gelegen haben — als vielmehr Kampf um des Kampfes willen, zur Bestätigung seiner selbst und zur Erlangung von Ruhm und Nachruhm.

Neben dem Preislied steht daher eine Art Sterbelied als fast selbständige Gattung. Der Scheidende spricht darin seine letzten Gedanken aus. Ein besonders schönes Beispiel aus der *Edda* ist *Hjalmars Sterbelied*: Es schließt: "Östlich vom Stamm / streicht der Rabe; / eilend folgt ihm / der Adler nach. / Letzte Beute / biet ich dem Aar: / Geniessen mag / er nun mein Blut."¹⁵ Dieses Lied gibt Anlaß zur Betrachtung eines weiteren wichtigen Punktes. Strophe 5 des Sterbeliedes lautet:

Geleit gab mir	Zur Wahrheit wird
Die lichte Maid	Ihr Wort nun bald,
Auf Agnafirs	Nie käm ich heim
Äußersten Strand.	Zum Königshofe.

Nichts liegt näher als der Gedanke an die Verlobte, die der Sterbende niemals wiedersehen wird. Aber dieser Gedanke an die Geliebte, Verlobte oder Gemahlin bildet nur ein Element dieses Gedichtes. Die Liebesleiden-

¹³H. Hecht u. L. L. Schücking, *Die engl. Lit. im Mittelalter*, Handbuch der Lit.-Wissenschaft, ed. O. Walzel (Wildpark-Potsdam, 1927), S. 4 ff.

¹⁴Vgl. Werlich, *Scop*, S. 10.

¹⁵*Edda*, I, 209.

schaft ist kein Gegenstand der germanischen Dichtung: es fehlt eine eigentliche Liebeslyrik. Keinesfalls schämt man sich pröde des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. In der Dichtung herrscht jedoch der kameradschaftliche Ton vor, die feinen Schwingungen des Herzens werden nicht ausgesprochen, manchmal wohl zart angedeutet, aber niemals expliziert. Ob man deshalb allerdings von einer anti-erotischen Tendenz der altenglischen Dichtung sprechen darf, bleibt zumindest fraglich. Der klerikale Dichter der Rätsel spricht — wenn auch zweideutig und verhüllt — sogar die intimsten sexuellen Dinge aus, nur beschreibt er eben nicht die zarteren Bande zwischen den Geschlechtern, es fehlen die emotionalen Zwischentöne. Es gibt durchaus Lyrik, die von Liebe handelt, wie darzustellen sein wird, aber sie besteht selten oder nie in der Kundgabe eigener Herzensgedanken und eigenen Gefühls.

Die für uns wesentlichste Gattung aus altenglischer Zeit ist die *Elegie*.¹⁶ Auch dieser Gattungsbegriff ist nicht ganz klar und wird anhand des einzelnen Gedichtes zu erläutern sein. Folgen wir vorläufig der gängigen philologischen Terminologie, so haben wir Gedichte wie *Wanderer*, *Seefahrer*, *Reimlied*, *Klage der Frau*, *Botschaft des Gemahls*, *Ruine* usw. als Elegie zu bezeichnen. Verschiedene Kritiker haben angenommen, daß die meisten dieser Gedichte zusammengehören, etwa als Teil einer germanischen Heldensage oder eines Zyklus. Imelmann bestand in mehreren Veröffentlichungen darauf, daß *Wanderer*, *Seefahrer*, *Klage der Frau* und *Botschaft des Gemahls* zusammenhängende Teile eines Odoaker-Gedichtes sind.¹⁷ Die *Klage der Frau* wird häufig als Teil der *Crescentia-Geschichte* oder der *Offa-Sage* angesehen, während andere *Klage der Frau* und *Botschaft* für komplementäre Teile eines Gedichtes halten. Bis heute aber hat sich hinsichtlich der Einordnung der Gedichte in größere Zusammenhänge keine Einstimmigkeit erzielen lassen.

Vom Gesichtspunkt der dichterischen Qualität aus gesehen haben die Elegien nicht ihresgleichen in der gesamten altenglischen Dichtung. Die Bilder sind anschaulich und stimmungsgeladen, das Gefolgschaftsverhältnis sowie der Edelmut und die Freigebigkeit des Herrn werden dichterisch verklärt.

¹⁶Zur Elegie vgl. E. Sieper, *Die altenglische Elegie* (Straßburg, 1915); B. J. Timmer, "The Elegiac Mood in Old English Poetry", *ES*, 24 (1942), 33–44; E. D. Grubl, *Studien zu den angelsächsischen Elegien* (Marburg, 1948); K. H. Göller, "Die altenglischen Elegien", *GRM*, 45 (1964), 225–41.

¹⁷Vgl. R. Imelmann, *Die altenglische Odoaker-Dichtung* (Berlin, 1907); *Wanderer und Seefahrer im Rahmen der altenglischen Odoaker-Dichtung* (Berlin, 1908); *Forschungen zur altenglischen Poesie* (Berlin, 1920).

Der *Seefahrer* ist bis zum heutigen Tag eines der schönsten Seegedichte im angelsächsischen Sprachraum. Auch im *Wanderer* wird anhand eines archetypischen Bildes die Verlassenheit des herrenlosen Exilierten dargestellt. Besonders eindrucksvoll sind die Tagträume des Wanderers, der sich an die Aufnahme in die *driht* erinnert und dagegen die rauhe Wirklichkeit der Verbannung kontrastiert, die durch eine winterliche Küstenlandschaft mit Schnee und Hagel dargestellt wird.

Klage der Frau und *Botschaft des Gemahls* sind Liebesgedichte, obwohl das Erotische nur leicht und leise anklingt. Die Frau erhebt ihre Klage angesichts einer großartigen Naturkulisse, durch die ihre Einsamkeit und Verlassenheit nicht nur gespiegelt, sondern anschaulich greifbar werden. Die *Botschaft* klingt versöhnlich und optimistisch. Sie handelt von einem in die Fremde verbannten Fürsten, der die Gemahlin auffordert, ihm in die neue Heimat nachzufolgen, um dort gemeinsam mit ihm ein neues Leben anzufangen. Die Leiden der Verbannung sind hier schon überwunden, beide Liebenden sehen voller Hoffnung einem neuen Anfang und damit einem neuen Glück entgegen.

Völlig vereinzelt steht in der altenglischen Dichtung *Deors Klage*. Es handelt sich um das elegische Selbstgespräch eines Sängers der Heodeninge, der durch einen glücklicheren Konkurrenten aus der Gunst seines Herrn verdrängt worden ist und sich nun das Schicksal berühmter Sagengestalten vor Augen stellt, um Trost darin zu finden, daß alles menschliche Leid vorüberging und ähnlich auch sein eigenes Leid vorübergehen wird. In der letzten Strophe stellt sich der Sänger selbst vor. Wir erfahren Einzelheiten über sein Unglück, das vorher nur angedeutet worden war, und auch diese Strophe endet mit dem Kehrreim: Jenes fremde Leid ging vorbei, so mag auch dieses (mein Leid) vorübergehen.

Schließlich ist noch *Wulf und Eadwacer* zu erwähnen, lange Zeit als *Erstes Rätsel* angesehen. Das Gedicht gehört aber mit Sicherheit nicht zu den Rätseeln, sondern stellt die Klage einer Frau dar, die unverschuldet in Not geraten ist, weil sie einen *outlaw*, Wulf, liebt und mit ihrem Gemahl Eadwacer nicht mehr leben kann.

Alle diese Gedichte werden zumeist Elegien genannt. Es soll hier nicht der Versuch unternommen werden, die Gattung zu definieren, denn sie realisiert sich niemals in einem idealen Typus. Es sollen vielmehr die einzelnen Verwirklichungen untersucht und interpretiert werden. Dabei werden sich gewisse Gemeinsamkeiten, typische Merkmale etc. aufweisen lassen. Allerdings läßt sich einschränkend in diesem Zusammenhang nur nach der *altenglischen* Elegie fragen. Wenn nach Beissner die elegische Haltung ein

“verhalten trauernder Rückblick von der Gegenwart in eine idealische Vergangenheit”¹⁸ ist, dann findet sie sich mehr oder minder stark in allen im folgenden untersuchten Gedichten.

Wulf und Eadwacer

Der Anspruch der altenglischen Gedichte auf unser Interesse liegt zunächst im ehrwürdigen Alter dieser Stücke begründet; sie berichten von einer längst vergangenen kulturellen Blütezeit, deren Zeugen verstummt sind oder nur noch fragmentarisch in dunklen, teilweise unverständlichen Gedichten und Sprüchen, daneben aber auch durch den dichterischen Gehalt dieser Lyrik zu uns reden. Ursprünglichkeit und Kraft der Aussage sowie die stets spürbare Spannung zwischen herber Atmosphäre und Weichheit des Gefühls üben eine magische Anziehungskraft aus. Unwillkürlich stellt man sich die Frage nach den Dichtern dieser zeitlosen Werke, den germanischen Vorstufen und der benachbarten epischen Literatur. Aber all diese Fragen werden wohl für immer unbeantwortet bleiben, da kaum Vergleichbares erhalten und über die Autoren der Angelsachsen so gut wie nichts bekannt ist.

Gerade ein so schwer deutbares Gedicht wie *Wulf und Eadwacer*¹⁹ beansprucht in besonderem Maße Interesse, handelt es sich doch um einen *Frauenmonolog*. Theodor Frings stellte eine zunächst verblüffende, heute aber vielfach untermauerte Theorie über die Entstehung des Minnesangs und der Liebeslyrik auf.²⁰ Spitzer faßte die These folgendermaßen zusammen: “In romance as elsewhere the origin of lyricism must be sought in popular Frauenlieder, nay in Frauenstrophen”.²¹ Spuren dieser Vorstufe

¹⁸Friedrich Beissner, *Geschichte der deutschen Elegie*, Grundriß der Germ. Phil., 14 (Berlin, 1961), S. 15.

¹⁹*The Exeter Book*, (= ASPR III), S. 179–80. Literatur: P. J. Frankis, “*Deor* and *Wulf and Eadwacer*: Some Conjectures”, *MÆ*, 31 (1962), 161–75. H. Patzig, “Zum ersten Rätsel des Exeterbuchs”, *Archiv*, 145 (1923), 204–7; F. Holthausen, “Klage um Wulf”, *Anglia*, 15 (1893), 188–9. W. W. Lawrence, “The First Riddle of Cynewulf”, *PMLA*, 17 (1902), 247–61. W. J. Sedgefeld, “Wulf and Eadwacer”, *MLR*, 26 (1931), 74–5. Rudolf Imelmann, “Die altenglische Odoaker-Dichtung”, in: *Forschungen zur altenglischen Poesie*, S. 73–144. K. Malone, “Two English Frauenlieder”, *CL*, 14 (1962), 106 ff. Alain Renou, “Wulf and Eadwacer: A Non-interpretation”, *Franciplegius*, 147–63.

²⁰Theodor Frings, “Minnesinger und Troubadours”, *Deutsche Akademie der Wiss. zu Berlin, Vorträge und Schriften*, 34 (1949).

²¹Leo Spitzer, “The Mozarabic Lyric and Theodor Frings’ Theories”, *CL*, 4 (1952), 1–22. Vgl. ferner: K. Malone, “Two English Frauenlieder”.

des Minnesangs finden sich in allen mittelalterlichen Sammelmanuskripten mit lyrischer Dichtung. Spitzer entdeckte ein mozarabisches Manuskript mit sehr alten spanischen Liebesgedichten, die ebenfalls nach Art des Frauenmonologs abgefaßt sind.²²

Die deutsche Form der Frauenstrophen hat Frings treffend charakterisiert. Nur in wenigen Fällen schildert sie Liebesglück, glückliches Erinnern und Wiedersehen; "es herrschen die dunklen und schweren Töne: Abschied und Trennungsschmerz, sehnüchtiges Harren, Sehnsucht und Klage, Treue in Schwierigkeiten, Sorge um die Treue des Geliebten, um den Bestand der Liebe, Schmerz um den Verlust des Geliebten, Verlassenheit, Eifersucht, Triumph über die Gegnerin".²³

Diese Charakterisierung paßt ebenso für das englische Frauenlied *Wulf und Eadwacer*. Die Interpretation ist nicht so einfach, als daß es nur eine mögliche Deutung gäbe. Viele Kritiker haben das Gedicht wegen seiner Dunkelheit für ein Rätsel gehalten und verschiedenartige Lösungen vorgeschlagen. Andere haben in dem heute nicht mehr bekannten sagengeschichtlichen Hintergrund die Quelle der Verständnisschwierigkeiten gesehen. Der zeitgenössische Hörer, so meinen diese Kritiker, habe die zugrundeliegende Situation sofort erkannt und daher die Zusammenhänge ohne weiteres verstanden. X

Für die Interpretation ist vor allem bedeutsam, daß in diesem Gedicht eine Frau über die Gefühle ihres Herzens spricht. Mit ihrem Gemahl Eadwacer wohnt sie auf einer Insel. Weit von ihr entfernt haust auf einer anderen Insel, die von Sümpfen umgeben ist und daher einer unzugänglichen Festung gleicht, ihr Geliebter Wulf. Aus dem Wohnort dieses Mannes hat man geschlossen, daß es sich um einen Verbannten handeln müsse. Aber vielleicht wollte der Scop mit den beiden Inseln vor allem die quälende Trennung der Liebenden bildhaft veranschaulichen. |

Sechs Phasen sind deutlich zu erkennen, die verschiedenen Zeitstufen zugehören. In der Mitte steht die lyrische Vergegenwärtigung der Situation der Sprecherin, in deren seelischem Erleben und Fühlen alle Geschehnisse gespiegelt werden. Sie berichtet über die Vergangenheit, erzählt aber nicht etwa die Vorgeschichte ihres Leids, sondern teilt nur ihre eigene, ganz persönliche Reaktion auf eine als ausweglos empfundene Situation mit: Sie steht zwischen zwei Männern. Zu Anfang des Gedichtes und gegen Ende befinden wir uns in der Zeitstufe der Gegenwart. Sie öffnet sich zur Zu- X
↓

²²Spitzer, "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories".

²³Zit. bei Malone, "Two Frauenlieder", 106-7.

kunft hin durch die Angst um das Schicksal des Geliebten, der weithin das Land durchstreift und nirgends einer freundlichen Aufnahme sicher sein darf.

Im Mittelpunkt steht also ganz allein die Sprecherin, die persönlich und ichbezogen spricht, wie die Häufigkeit des Personalpronomen "ich" und des Possessivpronomen "mein" zeigt. Auf diesen Mittelpunkt hin sind zwei weitere Personen bezogen: Wulf und Eadwacer. Das emotionale Kraftfeld baut sich eindeutig zwischen der Sprecherin und dem im Gedicht allgegenwärtigen Wulf auf. Er ist der einzig Geliebte, an den die Frau denkt, um den sie sich sorgt, nach dem sie sich sehnt. Trennung und Sehnsucht sind Anlaß und Antrieb des lyrischen Monologs. Eadwacer lebt im Gegensatz zu Wulf in räumlicher Nähe zur Sprecherin, bestimmt ihren Tagesablauf und die äußeren Lebensumstände, wirkt also als emotionale Gegenkraft. Das durch die Personen abgesteckte Dreieck bezeichnet den lyrischen Ort des Gedichtes.

Die starke emotionale Spannung findet Ausdruck in der antithetischen Struktur des Gedichtes. Überall zeigen sich Gegensätze, z. B. schon in "wyn" und "lað", Freud und Leid der Vergangenheit. Dem "lað" fehlt jede Korrespondenz zum Versinnern. Durch seine Stellung und Lautung, ferner durch die zwei vorausgehenden Adverbien, hat dieses Wort mehr Gewicht als alle vorherigen Glieder der Langzeile. Zudem löst es die unmittelbarste und intensivste Reaktion des Gedichtes aus, den leidenschaftlich wiederholten Anruf: "Wulf, min Wulf". Nichts Reflektiertes eignet diesem Ausbruch. Das Possessivpronomen betont die emotionale Gemeinschaft mit dem Geliebten trotz der räumlichen Trennung. Durch ein Hyperbaton rückt "wena" direkt an "Wulf" heran und erhält den Hauptstab. Dreifache w-Alliteration verbindet somit die zentrale Wortfolge des Gedichtes, die zum Ausbruch des aufgestauten Leides führt. In asyndetischer Reihung folgt wie unter Schluchzen hervorgestoßen eine Darstellung der Not der Sprecherin. Dabei beachtet der Dichter den Stellenwert des einzelnen Wortes. Das Pronomen "pine" in Vers 13 war nachgestellt, rückt aber in Vers 14 vor das Nomen und damit vor den Stab. Es entsteht eine Art chiastische Entsprechung, bei der die sinntragenden Wörter an den Enden des Kreuzes stehen und dadurch hervorgehoben werden. Der letzte Vers des Anrufs besteht in einer neuen Antithese: Leid hat die Sprecherin krank gemacht, nicht aber Nahrungsmangel. Indirekt setzt sie ihre Entbehrungen und Nöte mit dem Hunger gleich, wodurch das Elementare ihrer Leidenschaft offenbar wird. Bezeichnenderweise findet sich hier eines der beiden Enjambements: "wena me pine / seoce gedydon" (V. 13—14).

Die Dynamik des Anrufs treibt die Hebungen in rascher Folge voran, die einzelnen stakkatohaft nebeneinander stehenden Gruppen verbinden sich zur drängenden Bewegung eines leidenschaftlichen Ausbruchs. Die suggestive Kraft dieser (wie der meisten) Verse weckt unscharfe Assoziationen, deutet eher an und drückt aus, legt aber nicht fest und beschränkt nicht diskursiv-rational.

Die Sprecherin des lyrischen Monologs liebt nicht den ihr angetrauten Eadwacer, sondern Wulf, dessen Name Charakter und Lebensart andeutet, denn er wohnt in den Wäldern, durchschweift weithin das Land und entführt schließlich den "earne hwelp" Eadwacers und seiner Frau.

Aber Eadwacer wird nicht als Tyrann oder Bösewicht geschildert. Vielmehr scheint die Frau trotz der übermächtigen Liebe zu Wulf noch eine leise Sympathie für ihn zu empfinden; wenn sie in Gedanken an den fernen Geliebten weinend dasitzt und er sie tröstend umarmt, empfindet sie gleichzeitig Freud und Leid — die Nähe des Mannes ist ihr willkommen und verhaßt. Ebensogut möglich ist jedoch, daß Wulf sie tröstet, indem er sie umarmt. Diese Interpretation ist sogar wahrscheinlicher. Der *beadwaca* ist dann der Geliebte Wulf, dem auch der verzweifelte Aufschrei gilt; aber gegen Ende des Monologs wendet sie sich in Gedanken an ihren Mann: Hörst Du, Eadwacer, wie Wulf unser armes Hündchen fortträgt?

Hier bieten sich der Deutung die größten Schwierigkeiten. Was bedeutet, daß Wulf "uncerne earne hwelp . . . to wuda" trägt? Zunächst ist fraglich, was *earne* bedeutet. Zahlreiche Kritiker haben Holthausens Emendation *ear(m)ne* zugestimmt: "unseren armen Hund trägt Wulf in die Wälder"; aber selbst dann bleibt *hwelp* zu erklären. Kemp Malone und andere setzen stillschweigend statt Hund Sohn ein: "unseren armen Sohn trägt Wulf in die Wälder". In dieser Situation kann vielleicht nur der Rückgriff auf die Heldensage, etwa *Wolfdietrich B* eine Lösung bringen. Verschiedene Fragen bleiben offen: Wer ist der Vater des Kindes, Eadwacer oder Wulf; was machte Wulf mit dem Kinde; tötete Wulf Eadwacer oder umgekehrt? Ein Rest von Dunkelheit wird immer zurückbleiben; anders als vor 1000 Jahren wirkt das Gedicht auf den Nicht-Eingeweihten als kryptischer Torso.

Damit ist aber nicht gesagt, daß jede weitere Untersuchung des Gedichtes ergebnislos bleiben muß. Schon Kemp Malones Einordnung des Gedichtes in europäische Zusammenhänge hat neue Aspekte eröffnet. Weiterer Aufschluß ist durch eingehende Untersuchung der wahrspruchartigen letzten Langzeile zu erzielen:

þæt mon eaþe tosliteð þætte næfre gesomnad wæs,
uncer giedd geador.

Das einleitende Demonstrativpronomen *þæt* bezieht sich auf die Gemeinsamkeit der Liebenden oder aber das Liebesglück: das zerteilt man leicht, was niemals richtig bestand, nämlich die Gemeinsamkeit. Bestand diese Gemeinsamkeit aber niemals, so kann sie auch nicht geteilt werden. Die Feststellung bezieht sich daher wohl kaum auf die Ehegemeinschaft der Sprecherin mit Eadwacer, die ja offenbar zumindest äußerlich eine Zeitlang bestand und zur Zeit der lyrischen Selbstkundgabe noch andauert. Sie muß sich auf den abstrakten Begriff der Gemeinschaft, des Glücks, des Einsseins beziehen, und unter einem solchen Gesichtspunkt kann sowohl die Gemeinschaft mit Eadwacer wie auch mit Wulf gemeint sein. Eine Lösungsmöglichkeit scheint in der Aussage über das arme Hündchen zu liegen: "Hörst Du, Eadwacer! Unser armes Hündchen trägt Wolf in die Wälder." Die Sprecherin ist mit Eadwacer offenbar zusammen, nicht unbedingt in physischer Nähe, wohl aber in häuslicher Gemeinschaft. Eadwacer wird auf eine Handlung aufmerksam gemacht, die entweder gerade geschieht oder sich in Zukunft abspielen wird. *Bireð* ist an sich Präs. Sg., und daher ist es keineswegs so sicher, wie Renoir²⁴ meint, daß die Handlung erst in der *Zukunft stattfinden wird*. Aber diese Frage ist nicht so entscheidend wie die nach der Bedeutung von *hwelp*. Ist damit wirklich, wie die meisten Kritiker annehmen, ein Kind gemeint? Unter *hwelp* versteht man auch in altenglischer Zeit ein Hundejunges; die Bezeichnung wird spätmittelalterlich auf Kinder angewendet; wahrscheinlich wurde das Wort schon im Altenglischen in diesem Sinne gebraucht. Wer aber ist nun der Vater des Kindes? Da Eadwacer angesprochen wird, liegt es nahe, das Kind — unser armes Kind — als das der Sprecherin und Eadwacers anzusehen. Wulf trägt es aus Rache oder als Geisel fort, um für sich bessere Lebensbedingungen auszuhandeln. Oder aber es ist Wulfs Kind und somit außerehelich gezeugt. In dieser Hinsicht paßt die Bezeichnung *hwelp* gut, denn auch die Jungen des Wolfs wurden Welpen genannt. Die junge Frau gäbe auf diese Weise ihrem Mann zu verstehen, daß das Kind nicht von ihm stammt. Handelt es sich aber um das eheliche Kind der beiden, so kann die Anrede entweder warnend oder drohend sein. Eadwacer wird im ersten Fall auf ein Unheil aufmerksam gemacht, das seiner Familie und ihm persönlich widerfahren wird und dem gegenüber die Sprecherin passiv bleibt, weil ihre Loyalität geteilt ist: Sie liebt ja auch Wulf. Oder sie droht

²⁴Renoir, "Wulf and Eadwacer", 155.

Eadwacer, der die Beziehungen der Sprecherin zu Wulf natürlich nicht duldet und wohl schon verschiedentlich ihre Pläne durchkreuzt hat. Die letzte Möglichkeit ist nicht besonders wahrscheinlich; der Ton des Gedichtes, die wehmütige, leiderfüllte Klage der Frau zwischen zwei Männern, spricht dagegen. Die letzten zwei Zeilen künden von einer Schicksalsergebenheit und Resignation, die sich mit Haß und trotzig-drohender Auflehnung nicht vereinbaren lassen. Schon das einleitende Bild der beiden Inseln ist auf einen ähnlichen Ton gestimmt. Die Abgeschlossenheit des Inseldaseins sowie die stark suggestive Metapher verdeutlichen die Trennung der Liebenden, machen sie anschaulich und emotional fühlbar. Zudem ist die Insel Wulfs von Sümpfen umgeben und dadurch noch weniger zugänglich. Diesem Bild der hoffnungslosen Abgeschlossenheit und Verlorenheit des Geliebten entspricht die Situation der Sprecherin, die ebenfalls auf einer Insel der Ankunft ihres Wulf harrt: bei regnerischem Wetter sitzt sie weinend da und wartet. Selbst die seltenen Besuche des Geliebten sind keine ungetrübte Freude. [Wenn er sie in die Arme nahm, empfand sie Wonne und Leid.] Vom Ton des Gedichtes her ist also eine Drohung oder Warnung an Eadwacer nicht wahrscheinlich. Der mit "gehyrest þu, Eadwacer" beginnende Satz ist eine Feststellung gegenüber dem Mann, mit dem sie zur Lebensgemeinschaft verbunden ist, den sie vielleicht sogar einmal geliebt hat.

"Uncerne hwelp" und "uncer giedd geador" müssen zusammen gesehen werden; das Kind oder der Hund ist das gemeinsame, verbindende, Einheit stiftende Element, ähnlich wie im hohen Mittelalter der Hund Symbol der guten Ehe war. Dieses Gemeinsame zwischen Sprecherin und Eadwacer trägt Wulf, der Geliebte, in die Wälder. Er zerstört damit die Gemeinschaft der Eheleute, die nach dem Einbruch Wulfs nicht mehr wie zuvor zusammenleben können. Wulf konnte diese Ehe so leicht zerstören, weil sie "næfre gesomnad wæs". Die Sprecherin hat Eadwacer wahrscheinlich niemals so geliebt wie Wulf, vielleicht will der Dichter sogar durch den sprechenden Namen Eadwacer, "Hüter des Schatzes", andeuten, aus welchem Grund sie diesen Mann heiratete und warum sie mit ihm nicht ganz glücklich wurde. Offenbar ist der Name mit Bedacht ausgewählt. Der bodenständige Wächter und Hüter wird dem weit über Land schweifenden Wulf gegenüber gestellt. Beide tragen einen sie charakterisierenden Namen.

Die vorgeschlagene Lösung räumt eine Reihe von Schwierigkeiten aus dem Weg und ist außerdem mit Ton und Stimmung des Gedichtes sowie der starken Neigung zu metaphorisch-symbolischer Ausdrucksweise verein-

bar. Aber wie immer man sich in diesem Punkt entscheidet: dem Gedicht selbst geschieht kein Abbruch. Diese wirklich verblüffende Tatsache ist zuletzt von Alain Renouir²⁵ betont worden: Gleichgültig, wie man das Gedicht interpretiert — und die bisher vorliegenden Versuche gehen in der Tat weit auseinander — es verliert nichts von seiner emotionalen Spannung und Dichte. Berühmte Anglisten haben zugegeben, daß sie das Gedicht nicht verstehen, aber dennoch lieben: "(they) have fallen in love with *Wulf and Eadwacer* without understanding it."²⁶ Dem liegt offenbar ein für die gesamte Lyrik zutreffendes Phänomen zugrunde: Wir begreifen Dichtung oft, bevor wir sie verstehen. Der Dichter hat, weil er Dichter ist, den Wörtern eine neue Kraft mitgeteilt, die sich nicht auf bloße Mitteilung beschränkt, sondern außerhalb jeder Übereinkunft als Strahlung, Suggestion oder Funke auf den Hörer übergeht.

Klage der Frau

Ähnlich interessant und ergiebig, wenn auch weniger dunkel, ist das zweite Frauenlied, meist *Wife's Complaint* oder *Lament*²⁷ genannt. Die ersten Herausgeber erkannten noch nicht, daß es sich um einen Frauenmonolog handelt. Thorpe legt die Rede in den Mund eines Mannes.²⁸ Heute aber gibt es keinen Zweifel mehr daran, daß wir es bei "geomorre" in V. 1 mit einem Dativ des Femininum zu tun haben:

Ic þis giedd wrece bi me ful geomorre (V. 1)
(Ich erzähle diese Geschichte über mich gar traurige [Frau])

Auch bei diesem Gedicht ist die Sprache teilweise dunkel und schwer zu deuten.²⁹ Die Grundsituation ist aber eindeutig, und daher eröffnet sich der wesentliche Gehalt leichter als bei *Wulf und Eadwacer*. Die Sprecherin wurde wiederholt mit einer Figur aus der Sagengeschichte identifiziert; jedoch ist diese Prämisse zum Verständnis der lyrischen Aussage nicht erforderlich. Das lyrische Subjekt, die Sprecherin, ist mit einem Fürsten verheiratet, der auf eine überseeische Reise ging und sie im Schutze der eigenen Familie zurückließ. Es sieht nicht so aus, als sei der Mann verbannt

²⁵"*Wulf and Eadwacer: A Non-interpretation*", *Franciplegius*, S. 147 ff.

²⁶Ebd., S. 148.

²⁷Edition: *The Exeter Book*, S. 210 f.

²⁸Diese Theorie wurde erneut aufgegriffen von R. C. Bambas, "Another View of the Old English *Wife's Lament*", *JEGP*, 62 (1963), 303–9.

²⁹N. Kershaw, *Anglo-Saxon and Norse Poems* (Cambridge, 1922), S. 31, schreibt die Dunkelheit dem erregten Gemütszustand der Frau zu.

worden. Er ist vielmehr aus eigenem Antrieb in die Fremde gezogen, "ofer ypa gelac" (V. 7), und die Frau wußte nicht einmal, wohin. "Immer hatte ich Nachtsorge, wo mein Volksherr im Lande weilte". Offenbar ist sie dann unverschuldet in Elend geraten, denn sie muß sich einen Dienst suchen, um der bedrückenden Not zu entgehen.

Zu diesem Zeitpunkt wendet sich die Sippe des Mannes, "þæs monnes magas" (V. 11), gegen die junge Frau und sucht sie von ihrem Mann zu trennen. Was diese Gesinnungsänderung herbeigeführt hat, wissen wir nicht. Vielleicht wurde sie verleumdet, etwa der Untreue bezichtigt, so daß sich die Liebe und Fürsorge der Angehörigen in Haß verwandelte und sie außerhalb der Familie Schutz und Frieden suchen mußte. Selbst der eigene Mann sagt sich nun von ihr los, verbannt sie von Haus und Hof und befiehlt ihr, im Hain Wohnung zu suchen, wo sie sich unter dem Eichbaum in der Erdhöhle ein einsames Lager bereitet hat. Diese notdürftige Unterkunft ist Ort des lyrischen Monologes.³⁰ Die Verbannte beklagt den Gesinnungswandel ihres Gatten, der ihr einst ewige Treue versprochen, jetzt aber alle Freundschaft vergessen hat. Allein, sie hat noch nicht jede Hoffnung verloren. Denn auch der Ehemann wird — so fühlt sie — die Trennung beklagen und an das vergangene Glück denken. Dann aber ist es möglich, daß er sie eines Tages wieder zu sich nehmen wird.

Unverkennbar ist die Ähnlichkeit zur Crescentia-Sage, in der der Gatte auf Pilgerfahrt oder auf einen Kriegszug über das Meer geht. Ein daheimgebliebener Verwandter sucht die Frau zur Untreue zu verführen, hat aber keinen Erfolg. Daher verleumdet er sie beim heimkehrenden Gatten wegen Ehebruchs. Der Mann ist von ihrer Schuld überzeugt und befiehlt ihre Hinrichtung im Walde. Sie wird aber nur ausgesetzt. Nicht alle Züge des Gedichtes passen zu dieser Legende, aber man wird wohl dennoch einen ähnlichen Hintergrund vermuten dürfen. Wie bei Wulf und Eadwacer ist es aber keineswegs notwendig, eine unmittelbare Quelle zu benennen und ein genaues Beziehungsgefüge herzustellen.³¹

Sicherlich aber wird jeder Leser von der Aufrichtigkeit des Gefühls und der Wehmut der Sprecherin angerührt werden. Schücking lobt vor allem

³⁰Zur These, daß es sich bei *Wife's Lament* um einen dramatischen Monolog handelt, vgl. R. F. Leslie, *Three Old English Elegies* (Manchester, 1961), S. 3 und 12.

³¹M. J. Swanton, "The Wife's Lament and The Husband's Message: A Reconsideration", *Anglia*, 82 (1964), 269–290, interpretiert das Gedicht "in terms of traditional Christian symbolism" (290) und kommt zu der Deutung, WL sei "an exploration of the relationship between Christ and Church, which yearns for the re-establishment of a previous union" (289).

den grandiosen, auch metrisch wundervollen Schluß, "mit dem das Gedicht wie mit verhaltenem Weinen abbricht". Er nennt die *Klage der Frau* "ein künstlerisches Kleinod ohnegleichen".³² Auch bei diesem Gedicht sind nicht alle Probleme gelöst; die zukünftige Diskussion kann, wenn sie nicht nur bei philologischen Problemen steckenbleibt, durchaus noch Ergebnisse zeitigen.³³

Bei beiden Gedichten, *Wulf und Eadwacer* und *Klage der Frau*, sollte man sich die Tatsache vergegenwärtigen, daß sie einem europäischen Typus entsprechen, der im allgemeinen der Liebeslyrik vorausgeht. Keinesfalls sollen diese beiden Gedichte chronologisch vor den Elegien eingeordnet werden. Wohl aber bilden sie eine gegenüber allen anderen Gedichten des *Exeter-Buches* leicht abhebbare Gruppe — es sind die einzigen Frauenlieder, die aus angelsächsischer Zeit erhalten sind.

Botschaft des Gemahls

Meist wird *The Wife's Lament* im Zusammenhang mit *The Husband's Message* gesehen und als komplementär gedeutet.³⁴ Auch dieses Gedicht findet sich im *Exeterbuch*.³⁵ Es handelt sich um die Botschaft eines Mannes, der von einem edlen Herrn über das Meer geschickt wird, um eine Königstochter, wahrscheinlich die Gemahlin, mittels eines Runenstabes aufzufordern, zu ihm in die neue Heimat zu ziehen. Der Auftraggeber hat offenbar vor längerer Zeit das Land als flüchtiger Prinz verlassen — vielleicht ist er gar verbannt worden, und darf deshalb nicht in die Heimat zurückkehren — er ist aber in der Fremde zu Thron und Besitz gelangt und hofft nun, daß die Frau sich an einstige Treuegelöbnisse erinnern wird und ihm nachfolgt. Ohne sie, so hat der Bote auszurichten, fühlt sich der Fürst einsam im fremden Land; erst mit ihr zusammen kann er seinen Reichtum genießen. Wie einige andere Gedichte dieser Art könnte auch die *Botschaft des Gemahls* aus einem epischen Sagenkreis stammen, nur hat man sich noch nicht auf eine bestimmte Quelle einigen können. Wiederum ist ein solcher Rückgriff auf epische Großformen nicht zum Verständnis erforderlich. Die lyrische

³²Kleines angelsächsisches Dichterbuch (Cöthen, 1919), S. 19.

³³An weiterer Literatur vgl.: S. B. Greenfield, "The Wife's Lament Reconsidered", *PMLA*, 68 (1953), 907–912; R. D. Stewick, "Formal Aspects of *The Wife's Lament*", *JEGP*, 59 (1960), 21–25; J. A. Ward, "The Wife's Lament: An Interpretation", *JEGP*, 59 (1960), 26–33; J. L. Curry, "Approaches to a Translation of the Anglo-Saxon *The Wife's Lament*", *MÆ*, 35 (1966), 187–198.

³⁴Vgl. M. Trautmann, "Zur Botschaft des Gemahls", *Anglia*, 16 (1894), 207–25.

³⁵Text: *The Exeter Book*, S. 225–7.

Situation und der Inhalt der Botschaft sind eindeutig zu erkennen. Von einer Elegie sollte man bei diesem Gedicht allerdings nicht sprechen. Es ist, wie Schücking sagt, der versöhnliche Ausklang eines fünften Aktes, der Blick ist vertrauensvoll in die Zukunft gerichtet. Der Mann in der Fremde, der Schweres erlebt und erlitten hat, will einen neuen Anfang machen. Er richtet seinen Blick voller Hoffnung und Erwartung in die Zukunft, die den Liebenden die Erfüllung ihrer Hoffnungen bringen soll.

Problematisch an diesem Gedicht sind allein die Runen, die bisher allen Erklärern Schwierigkeiten gemacht haben. Es handelt sich um die folgende Stelle:

Gecyre ic ætsomne .H. R. geador
 .Y. P. ond .D. aþe benemnan

Sieper sah darin die Namenszeichen der Verlobten und las: Der Sigerune gelobt sich Eadwine als Mann. Trautmann hält die Runen für Abkürzungen von Personennamen, die beim Verlöbniß als Bürgen anwesend waren. Imelmann sieht hier, wie fast überall, ein Zeugnis des verlorenen Odoaker-Zyklus. Er hält die Runen für eine Verschlüsselung des Namens Eadwacer.³⁶ Die fehlenden Runen habe der Autor absichtlich weggelassen, damit die Lösung nicht zu leicht würde.

Leslie geht bei seiner Interpretation von der Überzeugung aus, daß die dem Gedicht vorausgehenden 17 Zeilen, im allgemeinen als 60. Rätsel bezeichnet, Teil des Gedichtes sind.³⁷ Als Lösung bzw. als Gegenstand des Rätsels wird Runenstab vorgeschlagen, derselbe Stab, von dem danach die Rede ist.

Leslie hält die Runen nicht für den Inhalt der Botschaft selbst, sondern für die eidesstattliche Bekräftigung des Treueversprechens. *Sigelrad* liest er als Himmel, *ea* und *w* verbindet er zu dem Kompositum *earwyn*, Wonne der Erde, die letzte Rune versteht er als *m* = Mann. Außerdem liest Leslie das erste Wort von Zeile 49, das im Manuskript eindeutig *gecyre* heißt, als *gehyre*. Dadurch ergeben die Runen für Leslie folgende Bedeutung:

I hear heaven, earth and the man declare together by oath that he would implement those pledges and those vows of love which you two often voiced in days gone by.³⁸

³⁶Vgl. zu diesen Deutungen Sieper, *Elegie*, S. 213 f.

³⁷R. F. Leslie, *Three Old English Elegies* (Manchester, 1961), S. 15 ff.

³⁸Ebd., S. 17. Vgl. auch R. W. V. Elliott, "The Runes in *The Husband's Message*", *JEGP*, 54 (1955), 1-8.

Leslie nimmt damit an, daß in den Runen die alte heidnische Eidesformel noch anklingt: "Ich schwöre bei Himmel und Erde, daß ich meinem Gelöbnis entsprechend handeln werde." Eine solche Wendung ist aber nur mit einiger Phantasie in dem Runentext zu erkennen, wenn die Lösung Leslies auch genauso wahrscheinlich oder unwahrscheinlich ist wie die Elliotts, die von zahlreichen Kritikern akzeptiert wurde. Aufgrund der Punkte zwischen den einzelnen Runenzeichen nimmt Elliott an, daß es sich nicht um ein Wort handelt, sondern um Einzelrunen. Natürlich könnte man an Initialen denken, etwa die des Mannes und des Mädchens. Elliott glaubt aber, daß die Runen hier mit dem Runennamen verwendet wurden. Es gibt nämlich keinen einzigen Fall, in dem Einzelrunen als Namensinitialen gedeutet werden dürfen. Krause sagt: "Im allgemeinen darf man nämlich die Regel aufstellen, daß eine Begriffsrune nur durch ihren Namen aufzulösen ist."³⁹ Die Namen der hier verwendeten Runen sind dann folgendermaßen zu lesen:

⅂	= sigel	= Sonne
ᚱ	= rad	= Reise
ʝ	= ear	= See
ƿ	= wyn	= Freude
ᚦ	= D?	= heller Tag, oder Fruchtbarkeit, oder Mann

Elliott liest diese Runennachricht folgendermaßen: "Follow the Sun's path across the ocean and ours will be joy and happiness and prosperity", oder: "to find the man who is waiting for you". Die Runen wurden offenbar nicht zufällig oder aus Spielerei verwendet, sondern hatten eine magische, beschwörende Bedeutung. Runen wurden z. B. bei Wetter-, Krankheits- und Liebesbeschwörungen benutzt. Die eingeritzte Rune begleitete auch den gesprochenen Spruch. Im *Skirnirlied* z. B. gibt es auch Runen, die nicht als Buchstaben anzusehen sind, sondern als magische Sinnbilder, die abwehren und schaden können.⁴⁰

In der Geschichte vom Skalden Egil findet der Sänger auf der Querbank ein krankes Mädchen. Er fragt, wie sie bisher behandelt worden ist und erfährt, daß man Runen geritzt hat, daß es davon aber noch schlimmer geworden sei und das Mädchen jetzt manchmal wie wahnsinnig wirke. Egil durchsucht daraufhin das Lager des Mädchens, findet ein Fischbein mit

³⁹Wolfgang Krause, *Was man in Runen ritzte* (Halle, 1943), S. 6 f.

⁴⁰Vgl. die Beispiele bei Felix Genzmer, *Edda* (Düsseldorf und Köln, 1963), Bd. 2, Nr. 25, S. 166 ff.

Runen, liest sie und schabt sie sorgfältig ab. Dann verbrennt er das Fischbein und spricht:

Runen ritze keiner,	Zehn der Zauberrunen
Rät er nicht, wie's steht drum!	Ziemten schlecht dem Kiemen,
Manches Sinn schon, mein ich,	Leichtsinn leider machte
Wirren Mannes Stab irrte.	Lang des Mädchens Krankheit. ⁴¹

Der verliebte Bauernsohn hat also völlig falsche Runen eingeritzt, die das Mädchen fast um den Verstand gebracht haben. Egil ritzt neue, und das Mädchen erwacht wie aus tiefem Schlaf und sagt, sie sei gesund, wenn auch noch schwach.

Solche Amulette mit Runen sind häufig gefunden worden. Krause beschreibt z. B. ein Fischbein ähnlich dem des Skalden Egil aus dem 6. Jahrhundert, auf dem Liebesrunen eingeritzt waren. Auf einem Kamm aus dem 6. Jahrhundert fand man die Inschrift: "Heil! Mar kann Lieben. Schutz Nana. Schutz Nana." Wichtig scheint vor allem, daß die magischen Runen in einen Gegenstand eingeritzt wurden, mit dem der Empfänger in körperliche Berührung kam. Dadurch ging die magische Kraft der Runen auf den zu Beschwörenden über und rief die gewünschten Wirkungen hervor.

Ähnliche Wirkung sollen offenbar die Runen in *The Husband's Message* erzielen; sie fassen nicht nur das vorausgehende Gedicht zusammen, sondern sind Beschwörung. Der Absender hat sie selbst in den Stab geritzt und hat befohlen, daß dieser Stab der Frau ausgehändigt wird — damit dadurch die Aufforderung, nur ja über das Meer zu ziehen, noch zusätzliche Kraft erhält. Diese Deutung paßt gut zu der Dringlichkeit des Tons und der insgesamt beschwörenden Sprachgebärde des Gedichtes. Der Schluß lautet: "Ich wende zusammen sigel und rad, ear, wyn und man, bestätige mit Eid, daß er den Vertrag und die Freundestreue halten wolle, solange er lebt, die er ihr in früheren Tagen so oft versprochen."

Reimlied⁴²

Das in seiner Edition von 1842 durch Thorpe *Riming Poem* genannte Gedicht des *Exeterbuches* ist aufgrund seiner Form einmalig in der altenglischen Literatur: der Anvers der alliterierenden Langzeile wird nicht allein

⁴¹Die Geschichte vom Skalden Egil, übertr. von Felix Niedner (Darmstadt, 1963), S. 214.

⁴²Text: *Exeter Book*, S. 116 ff.

durch Stab-, sondern darüberhinaus durch Endreim mit dem Abvers verbunden.

Me lifes onlah se þis leoht onwrah,
 ond þæt torhte geteoh, tillice onwrah. (V. 1-2)
 (Der verlieh mir das Leben, der dieses Licht enthüllte,
 und der das alles [die Weltordnung] klar einrichtete,
 gnädig offenbarte. Übers. Schöwerling).

Solche Versstruktur weisen ansonsten nur V. 1014 im *Beowulf*, V. 282 im *Battle of Maldon*, V. 53—55 im *Phoenix* und die ersten 17 Verse des Epilogs in Cynewulfs *Elene* auf. Formal ist diese Versart verwandt mit dem Leoninischen Vers, der aus Hexameter und Pentameter besteht und in dem Zäsurende und Versende reimen; das *Reimlied* ist sicherlich von der lateinischen Hymnendichtung beeinflusst.⁴³

Da es sich um den ersten Versuch handelt, ein fremdes Versmaß in volkssprachlicher altenglischer Dichtung anzuwenden, treten zahlreiche, durch das Metrum bedingte Probleme auf. Sieper sagte, daß kein anderer Teil der angelsächsischen Poesie der Erklärung mehr Schwierigkeiten bereitet habe.⁴⁴ Holthausen allerdings war fast gleichzeitig mit Sieper anderer Ansicht.⁴⁵ Er hielt die meisten Schwierigkeiten für beseitigt. Den guten Mittelweg geht L. L. Schücking.⁴⁶ Die Entwicklung der Gedanken sei (anders als in den restlichen Gedichten des Exeterbuches) einfach und klar und nur der einzelne Ausdruck gäbe Rätsel auf.

Das Gedicht ist folgendermaßen aufgebaut:

- | | |
|---|-------|
| 1. Das Glück des Fürsten in der Sippe: | 1-42 |
| Klage über die Not | 43-54 |
| 2. Allgemeine Darstellung des Niedergangs, | 55-69 |
| Niedergang, Tod und Verwesung des Individuums | 70-79 |
| 3. Schluß: Weg zu Gott, Glück in Gott | 79-89 |

⁴³Vgl. dazu F. W. Schulze, "Reimstrukturen im Offa-Preislied Aethilwalds und die Entwicklung des altenglischen Alliterationsverses", *ZdAltertum*, 92 (1963), 8-31; altnordisch skaldischer Einfluß dürfte demnach auszuschließen sein, vgl. Lee M. Hollander, ed., *Old Norse Poems* (New York, 1936).

⁴⁴E. Sieper, *Die altenglische Elegie*, S. 234.

⁴⁵F. Holthausen, "Das altenglische Reimlied", *Festschrift für Lorenz Morsbach* (Halle, 1913), 190-200 und "Das altenglische Reimlied", *ES*, 65 (1930/31), 181-9.

⁴⁶L. L. Schücking, *Kleines angelsächsisches Dichterbuch* (Cöthen, 1919). Weitere Literatur: W. S. Mackie, "The Old English Rhymed Poem", *JEGP*, 21 (1922), 507-19. E. Sievers, "Zum angelsächsischen Reimlied", *PBB*, 11 (1886), 345-54. J. E. Cross, "Aspects of Microcosm and Macrocosm in Old English Literature", *CL*, 14 (1962), 1-22.

Der erste Abschnitt stellt also den eigentlichen elegischen Rückblick auf das Glück der Vergangenheit dar:

Ich hatte eine hohe Stellung, es fehlte mir in der Halle nicht, daß sich dort eine tapfere Schar bewegte. Oft wartete der Mann dort, daß er in der Halle sähe die Fülle der Schätze den Männern von Nutzen. In dieser Zeit war ich mächtig, Weise priesen mich, im Kampf retteten sie mich (V. 15 ff.)

Dem steht der ebenso einheitlich düstere zweite Teil gegenüber:

Nun ist mein Herz verwirrt, ängstlich vor Schicksalsschlägen, der Not nahe; es flieht nun nachts, wer vorher am Tage ein Freund war. Es dringt nun tief ins Innere ein glühender Brand, entstanden in der Brust, wie im Fluge verbreitet. Die Bosheit wächst kräftig im Geist; der Verstand beklagt wie gepeinigt (?) den unergründlichen Schmerz. (V. 43 ff., Übers. Schöwerling)

Starke Kontraste stehen sich gegenüber. Thema des Gedichtes ist der Vergleich des Einst mit dem Jetzt. Ein offenbar alter Mann erinnert sich in Elend und Not des Glückes und Glanzes der Vergangenheit. Die beiden Zeitblöcke werden voneinander abgesetzt, nicht wie in *Wanderer* und *Seefahrer* ineinander geschachtelt. Daher erscheint das *Reimlied* wie ein kunstvolles Exerzitium — zumal der angehängte Schluß auch noch die Zukunft der himmlischen Glückseligkeit einbezieht. Die drei Blöcke lassen sich daher mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überschreiben, wobei die Gegenwart allerdings grau in grau gesehen wird. Das eigentlich "elegische" Element findet sich im ersten und zweiten Teil als sentimentalische Rückschau.

In der Sperlingsparabel der *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* des Bedae Venerabilis wird uns vom *witena gemot* des Königs Edwin berichtet. Einer der vornehmen Räte war gefragt worden, ob es sinnvoll sei, das Christentum anzunehmen. Er antwortete mit einer Parabel, die das Verhältnis der heidnischen Germanen zu Welt und Leben sinnbildhaft knapp darstellt. Das menschliche Leben, so sagte der Ratgeber, läßt sich einem Sperlingsflug vergleichen. Zur eiskalten Winterszeit nähert sich der Sperling dem geöffneten Fenster einer hell erleuchteten Halle, in der König und Ministeriale speisen. Nur kurz genießt der Vogel Licht und Wärme der Halle, dann fliegt er an der anderen Seite wieder ins Dunkel hinaus. "Ita haec uita hominum ad modicum apparet; quid autem sequatur, quidue praecesserit, prorsus ignoramus."⁴⁷ Was vorausgeht und was folgt, das wissen wir nicht. Wenn uns die christlichen Missionare darüber Auskunft geben

⁴⁷Baedae Opera Historica, ed. C. Plummer (Oxford, 1956), S. 112.

können, dann lohnt es sich, das Christentum anzunehmen, und dann sollten wir es versuchen . . . Die eigentliche Elegie stellt nur zwei dieser Stufen dar, nämlich den Flug durch die festliche und warme Halle und den Zustand danach, den Blick zurück auf die Freuden des Lebens, der Jugend; dann folgt die Darstellung der trostlosen Gegenwart. Das *Reimlied* ist eine mechanisch christianisierte Elegie: auf die traurige Gegenwart folgt die Glückseligkeit des Himmels. Mechanisch, wenn auch nicht kunstlos, ist die Christianisierung insofern, als die Güter dieser Welt nicht *sub specie aeternitatis* abgewertet werden, wie das eigentlich zu erwarten wäre. Mit keinem Wort wird zunächst bedeutet, daß das Lebensglück der Vergangenheit gegenüber dem zukünftigen Glück im Himmel nichtig und unbedeutsam ist. Die Betrachtung darüber wird vielmehr in einem besonderen Teil angehängt.

Das *Reimlied* ist also entweder eine Verfallsform der echten, eigentlichen Elegie oder eine frühe hybride Stufe. Die Mehrzahl der Forscher hat sich auf die letztere These festgelegt und das Gedicht trotz des komplizierten Halbzeilenreims in das 8. Jahrhundert datiert. Bis auf den etwas unorganisch wirkenden Schluß sind keine christlichen Gedanken und Motive zu erkennen. Das Jenseits erscheint wie ein Anhängsel, das aber wohl von vornherein geplant war, wie der symmetrische Aufbau zu erkennen gibt.

Aber auch für die These der späteren Hinzufügung des Schlußteiles gibt es gute Argumente, vor allem linguistischer Art. Es finden sich im *Reimlied* eine ganze Reihe von *hapax legomena*, Wörter, die an keiner anderen Stelle belegt sind. Die meisten davon, insgesamt 64 — eine erstaunliche Zahl — treten in den Versen 1—69 auf, im letzten Abschnitt dagegen (V. 70—87) nur 4. Dadurch stellt sich die Frage der Echtheit dieses Teiles. Man könnte zumindest geneigt sein, den Schluß als christliche Zutat zu bezeichnen.

Aber aus dem Fehlen der einmaligen Lesungen allein kann man eine solche These nicht ableiten. Immerhin wird in dem fraglichen Teil der Wortschatz des Christentums verwendet, der sich später in unvorausehbarer Weise durchsetzte und den Charakter der englischen Sprache mitbestimmte, während die heidnisch-germanischen Vorstellungen und Wörter langsam verschwanden oder mit neuem Gehalt gefüllt wurden. Schließlich ist das Nebeneinander von christlichen und germanischen Vorstellungen ein Charakteristikum der angelsächsischen Missionierungszeit — des Frühchristentums in England.

Wyn und *sorg* stehen als existentielle, das Leben des Menschen beherr-

schende Mächte im Mittelpunkt des Gedichtes. Die weltliche *wyn* steht am Anfang, die himmlische am Ende des Gedichtes. In der Mitte steht die Sorge des irdischen Lebens. Das ganze *Reimgedicht* erscheint daher wie eine Umkehrung der Sperlingsparabel und ihrer trostlosen Traurigkeit und Existenzangst. Der Dichter des *Reimliedes* läßt nicht zur Weltflucht und Askese ein, er gibt vielmehr zu erkennen, daß auch die Freuden dieser Welt Güter sind und daß wir recht tun, sie zu genießen. Gleichzeitig aber rückt er im letzten Teil die Perspektive zurecht und verweist auf die Bestimmung des Menschen, dessen Heimat nicht in dieser Welt ist. Das *Reimlied* ist also eines der wichtigsten literarischen Zeugnisse des frühen Christentums in England. Es ist zwar voll von rhetorischen Kunstmitteln und Buchstabenfiguren, hat aber nicht die dichterische Intensität und Ausdruckskraft von *Wanderer* und *Seefahrer*.

Der Wanderer

Der *Wanderer*⁴⁸ ist eines der bedeutendsten Gedichte der ae. Zeit. Schon viele Generationen zeigten sich beeindruckt von Sprache, Bilderwelt und Pathos der Verse. Ähnlich wie beim *Seefahrer* und beim *Reimlied* wurde aber auch bald die Frage gestellt, ob das Gedicht in der vorliegenden Form echt und als künstlerische Ganzheit konzipiert worden ist oder ob ein späterer christlicher Bearbeiter und Interpolator einen ursprünglich heidnisch-echten Kern überarbeitet und christianisiert hat. Man erkannte bald die Verbindung gegensätzlicher Elemente und nahm daher spätere, ideologisch gegensätzliche Einschübe an. Theorien dieser Art wurden zum ersten Mal von Lawrence abgelehnt.⁴⁹ Dennoch aber sprach man noch mehrere Jahrzehnte vom fehlenden Zusammenhang des *Wanderer*, von abrupten Übergängen und von Mangel an künstlerischer Konsequenz. In ein neues Stadium trat die Diskussion der künstlerischen Einheit durch Huppé⁵⁰; nach ihm gibt es eine ganze Reihe weiterer Arbeiten zu Struktur und Gehalt. Besonders sorgfältig und überzeugend ist Erzgräbers Studie⁵¹, von dessen Einteilung und Analyse die folgende Deutung ausgeht.

Die äußere Struktur ist durch Zäsuren nach V. 5 und 111 gekennzeichnet.

⁴⁸Text: *Exeter Book*, S. 134–7. T. P. Dunning/A. J. Bliss, *The Wanderer* (London, 1969).

⁴⁹W. W. Lawrence, "The Wanderer and the Seafarer" *JEGP*, 4 (1902), 460–80.

⁵⁰B. F. Huppé, "The Wanderer: Theme and Structure", *JEGP*, 42 (1943), 516–38.

⁵¹W. Erzgräber, "Der Wanderer: Eine Interpretation von Aufbau und Gehalt", *Festschrift zum 75. Geburtstag von Theodor Spira* (Heidelberg, 1961), S. 57–85.

Dadurch ergeben sich drei Gruppen: 1—5; 6—111; 112—115. Im Hauptteil fallen die Verse 6—7 und 111 auf, da sie episch sind und durch “*swa cwæð*” eingeleitet werden. Die dadurch umschlossenen Verse stellen einen einzigen Monolog des Wanderers dar, der deutlich zweigeteilt ist. Der erste Teil (bis Vers 57) berichtet vom persönlichen Geschick des Wanderers, verknüpft mit traurigen Überlegungen über das Schicksal des Exilierten im allgemeinen; dann folgt im 2. Teil eine allgemeine Erörterung über Welt und Mensch, die das verallgemeinert, was der erste Teil als Einzelschicksal geschildert hatte. Teil 1 und 2 verhalten sich also zueinander wie Exempel und abstrakter Gehalt, wie Beispiel und Moral.

Im ersten Teil des Monologs spricht der Wanderer zunächst ganz allgemein über die Sorgen, die ihn “*uhtna gehwylce*”, jede Nacht heimsuchen. Er hat keinen Freund, überhaupt keinen Menschen mehr, dem er seinen Kummer mitteilen könnte. Sogleich aber erinnert er sich daran, daß der Edle sein Leid für sich behält und mit seinem Schicksal selbst fertig werden muß. In Zeile 15 taucht zum zweiten Mal *wyrd* als Bezeichnung des Schicksals auf, nachdem es schon in Vers 5 hieß: Das Schicksal ist ganz und gar festgesetzt, “*wyrd bið ful aræd*”. Wer sich von Trauer und Sorge nicht überwältigen läßt, der kann dem Schicksal widerstehen und für Abhilfe sorgen. Der Dichter des *Wanderer* fühlt sich also nicht hoffnungslos an das Schicksal ausgeliefert. Widerstand ist vielmehr möglich und wird sogar von dem mannhaften Degen erwartet — eine Haltung, die derjenigen Deors völlig entgegengesetzt ist. Wir haben es also mit einem neuen Element zu tun: *wyrd* und der Schicksalsglaube sind zwar noch vorhanden, aber in abgeschwächter Form; die sittliche Autonomie des Menschen wird stärker betont. Es liegt in der Hand des Einzelnen, wie er sein Schicksal gestaltet. Er kann es überwinden, wenn er sich mannhaft zur Wehr setzt, sich selbst und seine Affekte und Leidenschaften besiegt.

In den Versen 19—29 berichtet der Wanderer die Vorgeschichte, die ihn in diese traurige Lage brachte. Er mußte seine Heimat verlassen und in die Fremde ziehen, weil er seinen Fürsten und damit auch die Gefolgschaft verlor, die ihm Lebensunterhalt und Lebenssinn gab. Damit sind dem germanischen Gefolgsmann alle Bindungen abgeschnitten. Dieses Schicksal, so spürt man, ist nicht einmalig, sondern typisch für die Lebensform des Germanen, der in besonderer Weise in der Gemeinschaft verwurzelt ist.

In V. 29 b wechselt der Wanderer zur 3. Person Sg. über und schildert in scharfen Antithesen die Not des Exilierten. Seine Klage gipfelt in dem Ausruf: “*wyn eal gedreas*” (V. 36) — die Freude schwand ganz dahin. *Wyn*

ist auch im *Reimlied* Pol des germanischen Lebens und Blickpunkt der elegischen Betrachtung: sie ist mit Hallenjubiläum und Harfenspiel, mit Wein und Geschenken, mit Lebensfreude und Sinnengenuss verbunden. Abhängig ist *wyn* vom Fürsten als Schatzspender und Mittelpunkt der Gefolgschaft; diese Mitte hat der Wanderer verloren. Er sucht daher einen neuen Gefolgsherrn, der ihn wie der verstorbene Fürst trösten und beraten soll, ihm mit Geschenken hilft. Im angelsächsischen Teil des Gedichtes erfolgt keine Lösung von irdischem Gut und weltlichen Bindungen. Der Wanderer ist vielmehr vom Wunsch besessen, das verlorene Glück wiederzugewinnen. In den Versen 37—57 wird das Thema variiert und umspielt. Es geht weiterhin um die Person des vereinsamten Gefolgsmannes, der auch Sprecher bleibt. Die Erinnerung an den Fürsten wird in einem Tagtraum beschworen. Der Wanderer versetzt sich in die Zeit zurück, da er seinen Herrn umarmte und küßte, Haupt und Hände ihm auf die Knie legte; er erinnert sich der Aufnahme in die *driht*. Dann aber erwacht er und sieht um sich herum die schreckliche Winterlandschaft: fahle Wogen spülen an den Strand, die Brandungsvögel baden, Hagel und Schnee fallen vermengt zur Erde. Das landschaftliche Kontrastbild läßt die Not des Verbannten anschaulich werden — wie überhaupt die Winterlandschaft im Angelsächsischen oft zur indirekten Darstellung eines seelischen Zustandes verwendet wird. Das lyrische Element überwiegt in diesem ersten Teil, das didaktische steht noch im Hintergrund. Da im bisher besprochenen Teil die Rückschau auf vergangenes Glück zentrales Thema ist, können wir darauf in besonderem Maße die Definition von Beissner anwenden; hier werden die Bedingungen der Elegie erfüllt: "verhalten trauernder Rückblick in eine idealische Vergangenheit".

Mit den Versen 58—63 wird der Übergang zum 2. Teil geschaffen.⁵² Der Wanderer spricht in der Ich-Form. Er denkt über das allgemeine Schicksal des Menschen nach; seine Stimmung wird düster. Damit klingt die Grundstimmung des gesamten Monologs an; nur wird menschliches Schicksal jetzt bereits auf eine höhere Ebene gehoben: Der Sinn wird düster, wenn die mutigen Degen die Halle verlassen müssen, die Welt Tag für Tag ärmer wird und überall Niedergang und Degeneration zu erkennen sind. Vers 64—72 zeigt den Wanderer als erfahrenen, weisen, abgeklärten Betrachter, der die Welt und die Wege der Menschen kennt. Im ersten Teil war nur davon die Rede, wie der Vereinsamte sich vor übergroßem Kum-

⁵²J. C. Pope, "Dramatic Voices in *The Wanderer* and *The Seafarer*", *Franciscan*, S. 164—193, meint, daß in den V. 1—57 ein Sprecher, der *eardstapa*, in den V. 58—110 ein zweiter Sprecher, der *snottor on mode*, rede.

mer bewahren kann. Nun werden ganz allgemeine Forderungen an den Weisen gestellt. Sie betreffen sein Verhalten im Kampf und im Gespräch sowie sein Verhältnis zu irdischen Gütern. Hier hat Schücking einen Vorklang der hochmittelalterlichen *māze* sehen wollen, aber Erzgräber⁵³ weist darauf hin, daß all diese Gedanken schon in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius zu finden sind. Anders als im ersten Teil rückt nun das Landleben in den Mittelpunkt der Darstellung, während das Meer stärker in den Hintergrund tritt.

Außerdem verallgemeinern sich die Gedanken über irdische Dinge zum Gefühl der Vergänglichkeit schlechthin. Blickpunkt des Wanderers sind nicht mehr ausschließlich die Vergangenheit und ihre Freuden, sondern auch die Zukunft. Die elegische Wendung in die Vergangenheit verbindet sich mit christlicher Ausschau nach vorn. Das Vergänglichkeitsbewußtsein untermalen zahlreiche Bilder, die aus der germanischen Welt stammen: die zerstörte Halle, durch die die Stürme fegen, Weinsäle, die in Trümmern einherrollen, verschneite Zäune und Gräben:

swa nu missenlice geond þisne middangeard
winde biwaune weallas stondaþ,
hrime bihrorene, hryðge þa ederas.
Woriað þa winsalo, waldend licgað
dreame bidrorene, duguþ eal gecrong,
wlonc bi wealle. (V. 75–80)

All das sind Vorboten einer zukünftigen, allgemeinen Weltvernichtung, mit der die Christen jener Zeit rechneten. Die Enderwartung läßt sich in zahlreichen anderen Werken nachweisen, und sie ist ein durchaus christlicher Bestandteil dieses Gedichtes.

Die irdische Vergänglichkeit wird weiter in den Versen 73–87 geschildert. Zunächst steht der dingliche Bereich im Vordergrund, wobei das Motiv der zerfallenen Ruinen auf *The Ruin* zurückgehen könnte. Dann richtet sich der Blick wieder auf das menschliche Geschick, vor allem auf die Auflösung des Gefolgschaftswesens. Auch die Schicksale der im Kampf Gefallenen werden erwähnt: Den einen trug der Vogel über das Meer — damit ist wohl der leichenfressende Seeadler gemeint, den anderen zerriß der Wolf, der dritte wurde im Grabe beigesetzt.

⁵³W. Erzgräber, "Der Wanderer", S. 61 ff. Vgl. auch J. E. Cross, "On the Genre of *The Wanderer*", *Neophilologus*, 45 (1961), 63–72 und R. M. Lumiansky, "The Dramatic Structure of the Old English *Wanderer*", *Neophilologus*, 39 (1950), 104–12.

In den letzten Abschnitt des Monologs 88—110 fällt eine deutliche Zäsur. Die direkte Rede 92—110 hebt sich von der knappen Überleitung 88—91 ab. Der Monolog wird als Weltbetrachtung eines Weisen ausgegeben. Die Sprache ist bildhaft und abstrakt zugleich. Im Vordergrund steht die Erfahrung der Nichtigkeit alles Irdischen. Vers 101 beginnt ein realistisch geschautes Winterlandschaftsbild, das, wie im ersten Teil, dem Gedicht eine herbe Atmosphäre verleiht.

Die letzten Verse 106—110 bestätigen das so gewonnene und dargestellte Weltbild. Die abschließende Deutung, die nochmals *wyrd* als *wryda gesceaft* aufgreift, ist umstritten. Von *wyrd* wird das *wendan*, Drehen, Wenden, ausgesagt, das im *Deor* mit Gott verknüpft ist. Sicher stehen noch mythische Vorstellungen im Hintergrund, vielleicht die Schicksalsgöttinnen. Diese Deutung ist heute nicht besonders beliebt; aber bald wird man sich wohl nicht mehr scheuen, auch den Nornen den ihnen zustehenden Teil wieder einzuräumen.⁵⁴

Onwendan könnte natürlich wiederum der Vorstellung von der Göttin Fortuna und ihrem Rade entlehnt sein, durch Boethius in die christliche Literatur eingeführt. Lumiansky sagt: "the verb 'onwendeð' definitely suggests Fortune's power and her turning wheel".⁵⁵ Germanische Vorstellungen sind demnach von christlichen überlagert. *Wyrd* wird durch die christliche Sinnggebung der Welt abgewandelt. Die Stimmung der Trauer durchdringt den ganzen Monolog.

Im zweiten Teil jedoch fehlt der elegische Grundcharakter, so daß man vielleicht nicht das ganze Gedicht als rein elegisch bezeichnen kann. Es fehlt im 2. Teil vor allem der Rückblick auf eine idealisierte Vergangenheit. Von der Freude am Fürstenhof ist nicht mehr die Rede, sondern nur noch vom Tod des Fürsten, Auflösung der Gefolgschaft und Zerfall der Burgen. Diese Sicht der Welt leitet über zum *Seafarer*.

⁵⁴Leider war es nicht mehr möglich, auf die These von G. W. Weber, *Wyrd: Studien zum Schicksalsbegriff der altenglischen und altnordischen Literatur* (Bad Homburg v. d. H., 1969), einzugehen. Weber kommt zu dem Ergebnis, daß "wyrd" ... in seiner typischen Sinnggebung als Ausdruck eines weltumfassenden Prinzips ein Begriff (ist), der ganz der christlich-mittelalterlichen Weltsicht entstammt" (S. 158).

⁵⁵Lumiansky, "The Dramatic Structure of the Old English *Wanderer*", 112. Vgl. Dunning/Bliss, *Wanderer*, S. 73.

Der Seefahrer⁵⁶

In der Geschichte der Kritik an *Wanderer* und *Seefahrer* gibt es zwei zeitlich voneinander zu trennende Epochen. Die älteren, vor allem deutschen Kritiker fassen beide Gedichte als uneinheitliche, von verschiedenen Verfassern geschriebene und von einem Redakteur nur oberflächlich verbundene Werke auf. So hält Kluge das Gedicht für die Rede zweier Männer.⁵⁷

Der alte Seemann spreche von Zeile 1–33, ein junger Mann antworte ihm Zeile 33–66; der Rest stamme von einem anderen Verfasser, vermutlich einem Geistlichen; der Stil jedenfalls zeige große Ähnlichkeit mit den Homilien, und inhaltliche Beziehungen zum ersten Teil fehlten. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Sieper.⁵⁸ Er modifiziert Kluges These insofern, als er ein Streitgedicht zwischen einem jungen und einem alten Seemann zu erkennen glaubt (1–57). Der gesamte folgende Teil ist nach Sieper späterer Zusatz von der Hand eines Mönchs. Er unterscheidet jedoch noch vier deutlich voneinander abhebbare Gruppen, 58–64, 65–80, 81–83, 93–Schluß.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Teile betonte am stärksten Brandl. Er hält den ersten Teil des Gedichtes für eine Elegie. Nach 64 a aber ist seiner Ansicht nach das eigentliche Thema erschöpft: „An dieses rein weltliche Produkt hat dann ein Homilet eine zweite Hälfte angestückt mit einem ganz unlogischen ‘Denn mir sind lieber die Freuden Gottes als dies tote Leben’ (65 b f.)“. Damit beginnt nach Brandl gleichzeitig auch ein ganz anderer Stil, der durch landläufige Predigtwendungen, Reste alter Lehrsprüche und durch Motive aus anderen Elegien, schließlich auch durch Himmelssehnsucht gekennzeichnet ist. Brandl vermutet daher, daß zwei verschiedene Gedichte zusammengeschweißt wurden, ein weltlich-lyrischer Dialog und eine geistliche Mahnrede.⁵⁹

Den entgegengesetzten Standpunkt der Einheit des Gedichtes vertreten vor allem moderne Kritiker. Vorläufer sind schon im vergangenen Jahrhundert zu erkennen. Ten Brink erkennt zwar zwei Teile, glaubt aber an eine Parallelität der Gegensätze zwischen Leben auf See und Landleben sowie menschlichem Glück auf Erden und Himmelsglück. Er nimmt daher

⁵⁶Texte: *Exeter-Book*, S. 143–147 und I. L. Gordon, ed., *The Seafarer* (London, 1960).

⁵⁷Friedrich Kluge, „Zu altenglischen Dichtungen, I, Der Seefahrer“, *ES*, 6 (1881), 322–327.

⁵⁸Sieper, *Die altenglische Elegie*, S. 183 ff.

⁵⁹*Altenglische Literatur*, S. 979.

einen bewußt schaffenden Dichter an; der zweite Teil wiederhole das Gleichnis des ersten auf höherer Ebene und gebe ihm einen neuen, metaphysischen Sinn.⁶⁰

In dieser Richtung gehen die meisten modernen Autoren, die den Text so nehmen, wie er vorliegt und die alte These von einem echten, unreligiösen Teil und einem moralisch-didaktischen zweiten Teil für falsch halten. Es handelt sich eher um die Adaptation eines christlichen Autors, der mit dem Gedicht einen einheitlichen Effekt erzielen wollte. Nach dieser Auffassung ist es natürlich trotzdem möglich, daß er heterogenes Material aus ursprünglich fremden Quellen für sein Gedicht verwendete.

Beide Positionen sind aber nicht so entgegengesetzt, wie es scheint. Häufig ist in mittelalterlichen Werken hinter dem Literalsinn eine tiefere Bedeutung verborgen. Der mittelalterliche Leser war sogar gewohnt, nach einer weiteren Bedeutung zu suchen, wo sie sich nicht auf den ersten Blick aufdrängte. Beide Bedeutungsebenen können durchaus nebeneinander bestehen; sie müssen nicht einmal aufeinander verweisen. Bei der biblischen Darstellung des Sturmes auf dem Meere z. B. zweifelte niemand daran, daß die Geschichte in ihrer konkreten, wörtlichen Bedeutung zu lesen sei; daneben aber erkannten einige die allegorische Bedeutung der Erzählung: Das Schiff ist die Kirche, die von Christus durch die Stürme der Zeit gelenkt wird.

Von ähnlichen Gesichtspunkten ausgehend wird man auch beim *Seefahrer* zu besseren Resultaten kommen. Wenn man die schwer zu entscheidende Frage des Dialogs und des Einsetzens der verschiedenen Sprecher außer acht läßt, kann man ohne weiteres das Gedicht als Einheit sehen. Dabei sollte man auch nicht wie Lawrence die Verse 103—124, den Schluß des Gedichtes, ausnehmen und als homiletischen Zusatz erklären.⁶¹ Dort heißt es u. a.:

Es soll ein jeder Mann Maß halten
einem guten oder einem bösen Geschick gegenüber,
selbst wenn er seinen Herrn von Flammen umloht
auf dem Scheiterhaufen sieht, wenn verbrannt
ist sein ihm gesetzter Herr.
Das Schicksal (*wyrd*) ist doch stärker.

⁶⁰B. Ten Brink, *Geschichte der englischen Literatur*, Bd. 1 (Straßburg, 21899), S. 72 ff.

⁶¹W. W. Lawrence, "The Wanderer and The Seafarer", *JEGP*, 4 (1903), 460—80, bes. 471.

Das sind sicherlich keine homiletischen Reden, sondern uralte heidnische Reminiszenzen an die Verbrennung der Edlen auf dem Scheiterhaufen. Allerdings befinden sich diese Zeilen in merkwürdiger Umgebung; aber man wird wohl eher Textverderbnis annehmen müssen als spätere Interpolation.

Gerade dieser letzte Abschnitt spricht dafür, daß das Gedicht in seiner ursprünglichen Form vorliegt. Einer der letzten Herausgeber sagt sehr zu Recht: "The fact that an Anglosaxon poem does not fulfill modern expectations with regard to structural unity and coherence is no argument for the diversity of origin of its several parts."⁶² Die heutigen Vorstellungen von Einheitlichkeit unterscheiden sich in der Tat von den mittelalterlichen. Viele Gedankengänge können wir heute nur noch mit Mühe nachvollziehen. Im Falle der Elegien des *Exeterbuchs* ist die Lage besonders schwierig, da kaum noch vergleichbares Material vorliegt, wir also gar nicht wissen, wie Dichtung dieser Art gelesen und aufgefaßt wurde. Er wäre daher vermessen, wollte man vom heutigen ästhetischen Standpunkt aus ein Gedicht wie den *Seefahrer* analysieren und abwerten.

Stanley geht von der Überzeugung aus, daß Dichter und Hörer mit der Allegorie vertraut waren und eine über den Literalsinn hinausgehende Bedeutung für wichtig hielten.⁶³ Im Verhältnis des Dichters zur Natur z. B. gibt nicht die Natur dem Dichter die Gedanken ein, sondern der Gedanke führt ihn zur Natur. Blumen, Wald und Feld werden in keinem Fall um ihrer selbst willen dargestellt, sondern sind *modes of expression*. So steht z. B. der frühe Morgen, die Morgendämmerung, die den Germanen verhaßt war, für Elend, Trauer und Not. Nacht und Schatten werden mit ähnlicher Nebenbedeutung gebraucht, u. a. im *Beowulf*. Auch Kälte, Eis und Schnee stehen häufig dort, wo sie nicht faktisch interpretiert werden können und offenbar symbolische Funktion haben. So besteht z. B. die unterste Hölle bei Dante aus Eis. Aber diese Vorstellung ist bei ihm keineswegs original; wir finden sie bereits in der angelsächsischen *Genesis*, die die Höllequalen mit dem frühen Morgen, Frost und Wind beschreibt. Solche Vorstellungen waren geläufig; sie konnten leicht nachempfunden werden. Ähnlich finden wir in den Elegien die vom Winde durchfegte Halle, die Elend und Verlassenheit kennzeichnet. Es geht also nicht um realistische Schilderung konkret geschauter Außenwelt, sondern um symbolisches Um- und

⁶²*The Exeter Book*, S. XXXIX.

⁶³E. G. Stanley, "Old English Poetic Diction and the Interpretation of *The Wanderer*, *The Seafarer*, and *The Penitent's Prayer*", *Anglia*, 73 (1955), 413–66.

Ausdenken, um Wachrufen verwandter Assoziationen und die Erzeugung emotionaler Gefühlskomplexe.

Aber es geht nicht nur darum; denn nicht alle deskriptiven Elemente können ihrer realen Bedeutung entkleidet werden. Daher ist es oft schwer zu entscheiden, wo das Faktische aufhört und das Symbolische beginnt. Oft läßt sich der Dichter durch sein symbolisches Ausdrucksanliegen soweit hinreißen, daß er gar nicht mehr merkt, wie plötzlich das Faktische zum realen Hintergrund nicht mehr stimmt. *Isig* und *hrim* kommen häufig in Zusammenhängen vor, die eher eine sommerliche Landschaft erwarten ließen. In solchen Fällen sind also die faktischen Gegebenheiten nicht etwa Natur, Schnee und Eis, sondern Stimmungen und Emotionen der menschlichen Seele, die durch das Bild der Natur ausgedrückt werden. Auf diese Art benutzen auch die Elegien die Natur. Die zusammengesetzten Komposita kommen in vielen Fällen nur ein einziges Mal, nämlich an der Stelle in der jeweiligen Elegie vor. Das läßt vermuten, daß sie für den betreffenden Zusammenhang gebildet wurden.

Nach Stanley dürfen wir nicht mehr von verschiedenen Bedeutungsebenen sprechen. Faktische und figurative Bedeutung sind so unlösbar ineinander verzahnt, daß man sie nur auf Kosten des Verständnisses auseinanderreißen kann. Jegliche Interpretation der Elegie aufgrund des Literalsinnes muß versagen, da dann die Widersprüche nicht aufgelöst werden können.⁶⁴

So beschreibt der *Seefahrer* 1—33 eine Winterreise, die er selbst sehr häufig erlebt hat; danach hört er zu Hause den Ruf des Kuckucks. Er ist also in dem Augenblick zurückgekommen, wo er draußen all die schönen Dinge entbehren könnte, und Entbehrungen sucht er ja. Außerdem widerspricht die spätere Feststellung, daß der Seefahrer nun selbst das Meer kennenlernen wolle, den Aussagen der ersten Zeilen.

Daß im *Seefahrer* nicht nur von einer Fahrt über das realistisch geschilderte Meer die Rede ist, wird heute kaum noch bezweifelt. Die meisten Kritiker sehen mit Smithers und Anderson in der Seereise eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebens, dessen dunkle Seiten durch die Beschwerden der Seefahrt versinnbildlicht werden.⁶⁵ Dies ist keineswegs ein einmaliger Kunstgriff, sondern entspricht einer alten patristischen Tradi-

⁶⁴Vgl. D. Whitelock, "The Interpretation of *The Seafarer*", *Early Cultures of North-West Europe* (Cambridge, 1950), 261–272 und S. B. Greenfield, "Attitudes and Values in *The Seafarer*", *SP*, 51 (1954), 15–20.

⁶⁵O. S. Anderson, "The Seafarer: An Interpretation", *K. Humanistika Vetenskapssamfundets i Lund Årsberättelse* (1937–8), 1–50; G. V. Smithers, "The Meaning of *The Seafarer* and *The Wanderer*", *MÆ* 26 (1957), 137–53 und 28 (1959), 1–32.

tion, nach der das *mare amarum et turbulentum* das menschliche Leben bedeutet. Das Schiff wird dagegen allegorisch als Kirche gesehen, wobei die Teile des Schiffes und die Besatzung der äußeren Organisation der Kirche sowie der Hierarchie gleichgesetzt werden. Daneben steht eine Tradition, nach der das Schiff einfach Lebensschiff des Menschen ist, der durch seine Geburt in das *saeculum* hinein die Aufgabe hat, zu Gott zu fahren, und sich nun aufmacht, den "Fluten und Wirbeln dieses Lebens" mit dem Ziel des himmlischen Jerusalem möglichst schnell zu entfliehen. Der Seefahrer steht für jeden Menschen, dem die Nichtigkeit der irdischen Werte klargeworden ist. Zwar wird das Glück der Gegenwart noch geschildert; aber die weltlichen Freuden erscheinen von vornherein abgewertet im Vergleich zu den ewigen Freuden. Der Blick ist ganz eindeutig in die Zukunft gerichtet, die dem Menschen die Erfüllung bringen wird.

Die dynamische Jenseitsgerichtetheit bedeutet allerdings, daß wir den Seefahrer als Ganzes nicht Elegie nennen dürfen; der Elegie ist gerade die entgegengesetzte Blickrichtung eigen: die Freuden der Vergangenheit werden in sentimentalischer Rückschau mit der jetzigen trostlosen Lage kontrastiert, Glück und idealische Erfüllung in der Vergangenheit gesehen. Der Seefahrer richtet seinen Blick auf die ewigen Freuden und ist nach White-lock ein *peregrinus pro amore Dei*.

Die Ruine⁶⁶

In diesem Gedicht ist der Autor kaum spürbar; er steht jedenfalls nicht so im Vordergrund wie in *Wanderer*, *Seefahrer* und *Deor*, wo persönlichstes Schicksal berichtet wird. Der Dichter beschreibt Ruinen und meditiert über das Schicksal der früheren Bewohner. Bis vor kurzem wurde hauptsächlich darüber diskutiert, ob der Dichter eine topographisch festlegbare Ruine beschreibt oder ob die Baulichkeit nur zum Zwecke bestimmter Schlußfolgerungen imaginativ konzipiert wurde. Heute ist man allgemein der Ansicht, daß der Dichter die Ruinen der römischen Badestadt Bath beschreibt.⁶⁷

In angelsächsischer Zeit waren die heißen Quellen der Stadt noch sehr berühmt, der angelsächsische Name der Stadt weist auf den ursprünglichen Charakter der Badestadt hin: *Hat Bathu, æt Bathum*. Der latinisierte Na-

⁶⁶Text: *Exeter Book*, S. 227 ff.

⁶⁷Vgl. insbesondere R. F. Leslie, ed., *Three Old English Elegies* (Manchester, 1961). Vgl. außerdem Stephen J. Herben, "The Ruin", *MLN*, 54 (1939), 37-39 und Cecilia A. Hotchner, *Wessex and Old English Poetry, with Special Consideration of 'The Ruin'* (New York, 1939).

me ist *Bathonia*. Die heißen Quellen dieses Ortes sind in angelsächsischer Zeit verschiedentlich beschrieben worden, am detailliertesten in *The Ruin*. Verschiedene Philologen versuchten nachzuweisen, daß die Beschreibung genauso gut auf andere römische Örtlichkeiten paßt, wie z. B. den Hadrianswall, aber drei Einzelzüge passen nur auf Bath:

1. Es ist die Rede von einem mit Wänden umgebenen Reservoir, dessen Wasser *hat on breþre* (V. 40) ist. Mit diesem *hat on breþre*, heißt im Inneren, ist ein *Thermalbrunnen* gemeint. Ausdrücklich fügt der Dichter hinzu: "stream hate wearp widan wylme" (38—39).
2. Der zweite wichtige Punkt sind die erwähnten *burnsele monige* (V. 21). Bath wurde schon zur römischen Zeit als luxuriös ausgebaut bezeichnet. Es gab sehr viele hallenartige Bauten für die Badbesucher. Die Ruinen blieben bis zum Ende des 1. Jahrtausend erhalten, und noch heute werden bei Ausgrabungen immer neue Teile der ehemaligen Anlage entdeckt.
3. Ein dritter entscheidender Punkt ist das Zeile 45 erwähnte *bringmere*, das runde Verteilerbassin. Von diesem Bassin aus führten Leitungen zu den Plätzen, wo das Wasser benötigt wurde. Eine große Zahl dieser mit Blei gefütterten Leitungen ist noch heute zu erkennen.

Nach dem Zustand der beschriebenen Ruinen zu urteilen, muß das Gedicht in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden sein.

Die Darstellungsweise von *The Ruin* ist lebhaft und anschaulich.⁶⁸ Ein weiter, allgemeiner Überblick wird unterbrochen durch eine Betrachtung des Details, das ebenfalls wie die Ruine als Ganzes von Vergänglichkeit und Zeitlichkeit aller menschlichen Werke kündigt. In den ersten sechs Zeilen werden die Ruinen von einem allgemeinen Standpunkt aus beschrieben. Zeile 6 b ruft die Erbauer dieser Stätte in Erinnerung, die jetzt längst tot sind und bis ans Weltende in der Erde liegen. Das scheint der Dichter ausdrücken zu wollen, wenn er von hundert Generationen spricht. Das Mittelalter war durchdrungen von der Gewißheit eines baldigen Endes der Welt; auch im *Wanderer* und *Seefahrer* finden sich Spuren dieser Enderwartung, die sich auf das Verhältnis zur Welt und ihren Werten auswirkt; man glaubt einen deutlichen Abstieg zu erkennen, der alles hinabreißt; irdische Werte, Sitten, Kraft, Charakter, alles degeneriert und sinkt

⁶⁸Vgl. auch J. Nenninger, *Die altenglische Ruine* (Limburg, 1938) und Gareth W. Dunleavy, "A 'De Excidio' Tradition in the Old English *Ruin*?" *PQ*, 38 (1959), 112–8; F. Hicketier, "Klage der Frau, Botschaft des Gemahls und Ruine", *Anglia*, 11 (1888), 363–68 (er deutet die *Ruine* als Rätsel).

dahin: "wuniað þa wacran ond þas woruld healdaþ, / brucað þurh bisgo" (*Seefahrer*, V. 87—88). In 9 b kommt der Dichter auf eine stehengebliebene Mauer zu sprechen, die das ganze Bauwerk und die Erbauer überlebt hat. Ab Vers 12 ist der Text nur bruchstückhaft überliefert; der Dichter berichtet hier über die Vergangenheit des Ortes, die er aus den Ruinen rekonstruiert. Vers 15 begegnen wir wiederum *wyrd*, die hier eindeutig für den Untergang von Glanz und Glück verantwortlich gemacht wird. Von den Werkzeugen der *wyrd* ist merkwürdigerweise nur die *Pest* erwähnt (*cwoman woldagas*, [V. 25], Pestzeiten), die dem Dichter Ursache des Zerfalls ist. Nicht durch Krieg, Feuersbrunst oder Zerstörung ist das Römerbad in Trümmer versunken, sondern durch die Zeit.

Beim Anblick der immer noch großartigen und Bewunderung einflößenden Reste aus alter Zeit überlegt der Dichter, welch herrliches Leben die ursprünglichen Bewohner dieser Stätte wohl geführt haben mögen. In Gedanken führt er sich ihren Wohlstand und Reichtum vor Augen. Das von ihm entworfene Bild ist gänzlich germanisch. Der Kriegertypus gehört in die germanische heroische Epoche: er ist mit Gold geschmückt, stolz, vom Wein beschwingt und in leuchtenden Panzer gekleidet.

Im letzten Teil des Gedichtes kehrt der Dichter zu den Bädern zurück. Während er bisher rückschauend das heroische Zeitalter zeichnete, inspiriert von der augenfälligen Gegenwart der Ruinen, schildert er nun mit ganz einfachen Worten, was er vor sich sieht, wiederholt sich und wird unzusammenhängend. Die letzten Zeilen sind im Manuskript fast ganz zerstört; sie sind nur für Paläographen von Interesse.

Anders als bei den restlichen Elegien gibt es zur *Ruine* Parallelen in der altenglischen Literatur.⁶⁹ Offenbar ist das Gedicht fest in einer germanischen Tradition verwurzelt, verwirklicht aber besonders deutlich und rein das elegische Element, das in anderen Gedichten nur vermischt anzutreffen ist.

Deors Klage⁷⁰

Das letzte Gedicht der elegischen Gruppe ist *Deors Klage*. Wie andere frühe altenglische Gedichte enthält *Deor* zahlreiche Schwierigkeiten. Interessant sind die sagengeschichtlichen Anspielungen, die teilweise Erkenntnisse vermitteln, für die es an keiner anderen Stelle der altenglischen Literatur Belegmaterial gibt.

⁶⁹Vgl. *Wanderer*, V. 75—107 und *Beowulf*, V. 2247 ff.

⁷⁰Text: *Exeter Book*, S. 178 f.; Kemp Malone, ed., *Deor* (London, ³1961).

Der lyrische Sprecher ist Deor, Hofsänger am Königshof der Heodeninge. Er wurde verdrängt durch den Scop Heorrenda, einen liedgewaltigen Mann, dem König Heoden all das Gut übertrug, das er früher einmal Deor geschenkt hatte.⁷¹ In dieser traurigen Situation tröstet sich Deor, indem er sich das Schicksal berühmter Gestalten der Sagengeschichte vor Augen hält: deren Leid verging einmal und auch sein eigenes Leid wird vergehen.⁷²

Die erste Strophe des Gedichtes spielt auf die Wielandsage an.⁷³ "Be wurman" blieb ungedeutet, ist aber wahrscheinlich zu lesen "durch wurmgeschmückte Schwerter": Wieland erfuhr durch (ein) Schwert(er) Unheil. Aber der Hintergrund und das Gefüge der Geschichte sind aus der angelsächsischen Literatur nicht zu erschließen. Vermutlich war der Stoff der Sage allgemein bekannt, doch sind im Altenglischen keine weiteren literarischen Zeugnisse erhalten. Aus anderen Literaturen läßt sich der Geschehensablauf jedoch rekonstruieren. Besonders hilfreich ist das *Wölundlied* der *Edda*. Es verhilft zum Verständnis der Anspielungen von Strophe 1 und 2:

Wieland, der das Schmiedehandwerk bei Zwergen gelernt hat, aber selbst kein Albe ist, ist zu dem König Nidhad oder Nidung (Hassfeind oder Hasser, ebenso wie Wieland ein "redender Name") gekommen. Dort wird er aus irgendeinem Grunde gelähmt, vermutlich auf den Rat der Königin . . . , indem ihm die Sehnen an den Knien durchschnitten werden. Er sinnt auf Rache. Sein Bruder Egil, der berühmte Meisterschütze, der an denselben Königshof gekommen ist, erlegt für ihn Vögel. Aus deren Federn schmiedet er sich Flügel. Dann ermordet er den kleinen Sohn oder die beiden kleinen Söhne des Königs, die zu ihm in die Schmiede gekommen sind. Aus ihren Schädeln und Knochen schmiedet er allerhand Gegenstände, die er der Königsfamilie schickt. Die Königstochter Baduhild, die zusammen mit ihrer Dienerin oder auf den ausdrücklichen Wunsch Wielands nach dieser allein zu ihm kommt, um ihren zerbrochenen Armring ausbessern zu lassen, vergewaltigt er. Dann schwingt er sich auf seinen Flügeln davon, nachdem er dem König und der Königin seine Rache taten kundgetan hat. Der König befiehlt Egil, ihn niederzuschießen; aber Egil fehlt absichtlich oder trifft auf heimliche Verabredung Wieland so, daß ihm kein Schaden geschieht.⁷⁴

⁷¹Vgl. J. H. W. Rosteutcher, "Germanischer Schicksalsglaube und angelsächsische Elegiendichtung", *ES*, 73 (1938), 11. P. J. Frankis, "Deor and Wulf and Eadwacer: Some Conjectures", *MÆ*, 31 (1962), 161–75 sieht in beiden Gedichten ein Werk. W. W. Lawrence, "The Song of Deor", *MP*, 9 (1911/12), 23–45.

⁷²Zu den verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten des Refrains vgl. Wrenn, *Old English Literature*, S. 82 f.

⁷³Zur Wielandsage vgl. K. M. Buck, *The Wayland-Dietrich Saga* (London, 1924).

⁷⁴Zit. nach der Einleitung zu *Edda*, übertragen von F. Genzmer, Bd. 1, S. 18.

Der angelsächsische Dichter berührt in seinem Lied die gleichen Handlungsmotive wie in der *Edda*. In verschiedenen Punkten gibt es sogar wörtliche Entsprechungen. Es muß also offensichtlich irgendeine Art von Zusammenhang gegeben haben; aber sicherlich hat der angelsächsische Dichter nicht aus der *Volundarkvida* geschöpft, die jünger ist als *Deors Klage*.⁷⁵

Wir könnten also mit Sieper gemeinsame Quellen annehmen, die in Deutschland zu suchen sind.⁷⁶ Andererseits aber ist die Annahme literarischer Vorstufen im skandinavischen Raum keine bloße Spekulation. Einer der *Bildsteine Gotlands*⁷⁷ gibt die wesentlichen Motive der *Wielandsage* wieder: er zeigt die Schmiede Wielands und Schmiedewerkzeuge; auf dem Boden liegen zwei Kinder, offenbar die Söhne Niðhads, denen Wieland die Köpfe abschlug, um daraus kostbare Trinkschalen anzufertigen; Wieland selbst ist als Flügelmensch deutlich zu erkennen; er verläßt gerade fliegend die Schmiede. Dieser Bildstein ist mit Sicherheit ins 8. Jahrhundert zu datieren. Daraus ergeben sich weitreichende Schlußfolgerungen. Das *Wielandlied* muß dann nicht unbedingt auf deutsche oder angelsächsische Vorstufen zurückgeführt werden, sondern kann heimische Vorläufer gehabt haben, die wahrscheinlich sogar bis ins 8. Jahrhundert zurückdatierbar sind. Wenn bisher immer wieder gesagt wurde, die Namen seien deutscher Herkunft (vor allem Niðhad und Beaduhild), so scheint diese These der Korrektur bedürftig: die Namen sind wahrscheinlich nordsee germanisch. Auch die Frage der Datierung der *Wielandsage* und ihrer verschiedenen Versionen muß neu gestellt werden.

Eine altenglische bildliche Darstellung des Wieland-Stoffes findet sich auf der Stirnseite von *Franks Casket*; man sieht den Schmied Wieland, der mit einer Zange den Kopf eines der Söhne Niðhads festhält; auf dem Boden liegt der kopflose Körper des Knaben; vorn steht Beaduhild, rechts fängt Wielands Bruder (?) Egil Vögel.

Parallel zu dem ersten Paar Wieland und Beaduhild erscheint in der nächsten Strophe (3) ein weiteres Paar: Mæðhild und Geat.⁷⁸ Die Erklärung dieser Zeile hat am meisten Schwierigkeiten bereitet, und es liegen die ver-

⁷⁵Zur Datierung vgl.: Frederick Norman, "Problems in the Dating of *Deor* and its Allusions", *Franciplegius*, S. 205–13.

⁷⁶Sieper, *Elegien*, S. 149 ff.

⁷⁷Gabriel Gustafson, *Gotlands Bildsteine*, hrsg. von Sune Lindqvist (Stockholm, 1941).

⁷⁸Vgl. dazu L. Whitebread, "The Third Section of *Deor*", *MP*, 38 (1941), 371–384; Norman E. Eliason, "The Story of Geat and Mæðhild in *Deor*", *SP* (1965), 495–509.

schiedenartigsten Deutungen vor. Man sollte sich mit der Feststellung begnügen, daß es keine Parallelen in der Sagengeschichte gibt und Mæðhild und Geat folglich zur *Lost Literature* zu rechnen sind.⁷⁹

Auf vertraueterem Grund sind wir mit der nächsten Strophe: "Dietrich hatte 30 Winter die Burg der Meringer, das war manchen bekannt". Die Meringer sind Ostgoten, Meringaburg heißt Gotenburg. Der Name Meran bezieht sich auf Istrien, Kroatien und Dalmatien, Gebiete, die zum Ostgotenreich gehörten; Meran wird verschiedentlich als das Stammland des Gotenkönigs Theoderich bezeichnet. Wenn es heißt, daß Theoderich die Gotenburg 30 Jahre lang besaß, so gibt das im Zusammenhang des Gedichtes keinen Sinn; denn alle sagengeschichtlichen Anspielungen des Gedichtes handeln von Leid und Not, die vorübergingen; auch nach Strophe 4 heißt es: "þæs ofereode, þisses swa mæg" (das ging vorüber, so mag auch dies vorübergehen). Es muß sich bei diesen 30 Jahren also um ein unfreiwilliges Exil handeln. Zwei Könige aus der Heldensage kommen in Betracht: Dietrich von Bern und Dietrich der Franke, der aus *Wolfdietrich* bekannt ist. Beide Könige waren nach der Sage lange Zeit exiliert, was allerdings keinerlei historische Grundlage hat. Die Stadt Meran gehörte übrigens nach der Sage dem Berhtung, einem Anhänger Dietrichs. Es ist also durchaus möglich, daß es eine Verbindung zwischen der norditalienischen Stadt Meran und den Meringern gibt.

Die Strophe über Eormanric⁸⁰ (5) unterscheidet sich insofern von den vorausgehenden, als die zentrale Figur nicht für überlebtes Leid steht. Vielmehr sind die Untergebenen im Gotenreiche seinem "wylfenne gepoht" ausgeliefert. Es wird ferner keine Geschichte oder Episode erzählt wie in den vorausgehenden Beispielen, sondern nur auf die Bösartigkeit und Schlechtigkeit des Königs verwiesen, vielleicht in andeutender Parallele zur eigenen Situation des Sängers. Daher kann auch keine bestimmte Quelle für diese Anspielung nachgewiesen werden.

Der letzte Abschnitt besteht aus zwei deutlich voneinander getrennten Unterabteilungen.⁸¹ In Vers 28—30 berichtet ein Sprecher über eigenes Leid, das ihn an Besserung fast verzweifeln läßt. "Siteþ sorgcearig" ist zu übersetzen: es sitzt da ein Betrübler — offenbar der Dichter selbst. In den Versen 31—34 wird uns gesagt, daß jedes Schicksal, gleichgültig ob gut

⁷⁹Vgl. Wilson, *Lost Literature*, S. 25.

⁸⁰Vgl. Carolin Brady, *The Legends of Ermanric* (Berkeley, 1934).

⁸¹Norman E. Eliason, "Two Old English Scop Poems", *PMLA*, 81 (1966), 185—192, sieht in der letzten Strophe den witzigen Höhepunkt im Gedicht eines um Geschenke bettelnden Scop.

oder böse, von Gott kommt. Von diesem Teil ist des öfteren gesagt worden, es handle sich um eine späte Interpolation, die mit dem Tenor des Gedichtes nicht recht harmoniere. Aber wir haben Ähnliches auch schon bei den Elegien kennengelernt und können eine solche Argumentation nicht mehr akzeptieren. Die Tatsache, daß hier von Gott als Schicksalswender gesprochen wird, paßt recht gut in das Gedicht, bzw. ist ganz im Stile der angelsächsischen Epoche, die gern Weltliches und Christliches mischte.

Einen zweifachen Trost bietet der Dichter bedrängten Herzen: Alle müssen Not und Qual dieses Lebens annehmen, da sie von Gott kommen. Außerdem aber ist das Leben des Menschen auf Erden vergänglich, Freuden und Leiden schwinden gleichermaßen schnell dahin.

Schließlich folgt im letzten Teil die Geschichte von Deor und Heorrenda. Der Dichter spricht in der ersten Person. Er hat sein Amt und seine Länder an Heorrenda verloren, den berühmten Sänger der germanischen Sagenwelt. Heorrenda (Horant) kommt z. B. in der *Kudrun* vor. Er gewinnt dort durch seinen herrlichen Gesang Hilde für seinen Herrn und Verwandten Hetel. Auch in der nordischen *Bosasaga* findet sich der Name eines Sängers Hjarrandi, der mit dem Heorrenda des *Deor* verwandt sein könnte.⁸²

Die Bedeutung dieser dichterischen Selbstkundgabe liegt darin, daß sich der Dichter in den seelischen Zustand *Deors*, vielleicht auch in eine im angelsächsischen Raum bekannte Sagengestalt hineinendkt und daraus ein Trostlied formt. Schon dieser komplizierte dichterische Prozeß zeigt, daß wir es nicht mit einem primitiven, urtümlichen Gebilde zu tun haben, sondern mit kunstvoller Poesie.

Deors Klage nimmt in jeder Weise eine besondere Stellung ein. Es handelt sich um das einzige altenglische Gedicht in Strophenform und mit Refrain. Daher liegt die Vermutung nahe, daß es unter dem Einfluß fremder literarischer Vorbilder entstanden ist und nicht der heimischen literarischen Entwicklung entspricht. Parallelen sind besonders in der nordischen Literatur entdeckt worden. In den Eddaliedern z. B. wird häufig im Zusammenhang eines Klageliedes auf das traurige Geschick verwandter Sagenhelden hingewiesen.⁸³ Als weiterer Einflußbereich ist die christlich-lateinische Dichtung zu nennen, die insbesondere Vorbilder für den Refrain hätte abgeben

⁸²Vgl. Wilson, *Lost Literature*, S. 21 f.

⁸³Vgl. F. P. Magoun, Jr., „*Deors Klage* und *Guðrúnarkviða I*“ *ES*, 75 (1942), 1–5.

können.⁸⁴ Aber all diese Erörterungen über mögliche Einflüsse werden dem Gedicht kaum gerecht. Denn bei aller Ähnlichkeit mit Vorstufen und Parallelen bleibt doch festzuhalten, daß dieses kleine Gedicht in der altenglischen und germanischen Literatur einmalig und originell ist.⁸⁵

⁸⁴Morton W. Bloomfield, "The Form of *Deor*", *PMLA*, 79 (1964), 534-541, glaubt den Refrain allerdings auch in *Wulf and Eadwacer* und einigen Charms zu finden.

⁸⁵Norman, "Problems of the Dating of *Deor*", S. 210.

KAPITEL V

Christliche altenglische Dichtung

Einige Male fiel bereits der Name Cædmons, des ersten bekannten Dichters englischer Zunge. Man weiß, daß er in einer Klostergemeinschaft lebte und erst im hohem Alter zu dichten begann. Auf welche Weise er diese Fähigkeit empfing, ist bereits dargestellt worden. Sicherlich hat er sehr häufig weltliche Gesänge gehört, denn erst wenn die Harfe in seine Nähe kam, stand er auf und begab sich zu seinen Rindern. Daß er sich vorher eine Reihe von poetischen Wendungen eingeprägt hatte, beweist sein eigener Gesang, der ganz und gar formelhaft ist. Später dichtete Cædmon, wie Beda in seiner *Historia Ecclesiastica* (IV, 24) berichtet, über alttestamentarische Themen, insbesondere die Bücher *Genesis* und *Exodus*, ferner über andere biblische Geschichten, die Geburt Jesu, seine Leiden und Auferstehung, das jüngste Gericht. Wenn Cædmon auch von der neueren Forschung nur die eine Hymne zugeschrieben wird¹, so läßt er sich doch als geistiger Vater der altenglischen religiösen Dichtung bezeichnen. Bedas Bericht, Cædmons Zuhörer hätten ihn nachzuahmen versucht, ist durchaus glaubhaft. Insofern läßt sich auch von einer Cædmon-Schule sprechen. Sein Einfluß erstreckte sich bis nach Deutschland, das durch angelsächsische Mönche missioniert wurde und im *Heliand* sicherlich englischer Dichtungstradition verpflichtet ist.

Exodus

Das älteste erhaltene Bibel-Epos ist *Exodus*.² Es wird aus sprachlichen Gründen in die Zeit vor Alfred verlegt, könnte daher der von Beda erwähnten Schule Cædmons zugehören. Der Auszug der Israeliten aus Ägypten wird nach lateinischen Vorlagen, der *Vulgata* und des Josephus

¹Vgl. C. L. Wrenn, "The Poetry of Cædmon", *Proceedings of the British Academy*, 32 (1946), 277-95.

²Text: ASPR I, S. 89-107; E. B. Irving, ed., *The Old English Exodus*, Yale Studies in English, 112 (New Haven, Conn., 1953). Zur Datierungsfrage vgl. E. B. Irving, "On the Dating of the Old English Poems *Genesis* and *Exodus*", *Anglia*, 77 (1959), 1-11.

*Antiquitates Judaicae*³, erzählt. Die Darstellung der Hinfälligkeit und Vergänglichkeit menschlichen Lebens erinnert an die angelsächsischen Elegien, nur wird die Bestrafung der Sünder durch das Höllenfeuer stärker betont. Breite Beschreibungen von Szenen und Vorgängen bezeichnen den mittlerweile erreichten Abstand vom heroischen Epos. Dagegen bedient sich der Autor häufig der *variatio*, und auch einige mit dem heroischen Epos immer wieder verbundene Motive und Topoi fallen auf. Moses z. B. wird zu einem Kriegerhelden mit *sapientia et fortitudo* gemacht, der als Feldherr und Volksfreund vor dem Heere einherreitet und vor der Schlacht oder in Augenblicken der Gefahr den Schild schwingt und wie Byrhtnoth seinen Mannen Mut zuspricht. Schließlich wird den Israeliten nach bestandnem Kampf ein Biergelage sowie gerechte Teilung der Beute, die aus alten Kleinodien bestehen soll, in Aussicht gestellt. Ähnlich werden auch die Ägypter geschildert. Sie ziehen offenbar *fæge*, "dem Tod bestimmt", in den Kampf, da Wölfe und Schlachtvögel sie begleiten.

Das an einigen Stellen fragmentarische Epos ist sicherlich allegorisch zu deuten. Nach Bright⁴ ist *Exodus* eine Art *carmen paschale*, für das die Liturgie des Ostersonntages die symbolische Struktur liefert. Von größerer Bedeutung scheint allerdings die Seefahrtsmetaphorik zu sein, die den Weg der Israeliten ins verheißene Land versinnbildlicht. Wie im *Seafarer* wird der Mensch *sub specie aeternitatis* auf seiner Reise ins Himmlische Jerusalem gesehen.⁵

Daniel

Im Junius MS folgt auf *Exodus* das ae. *Daniel*-Gedicht über ein weiteres alttestamentarisches Thema.⁶ Das fragmentarische, 764 Verse lange Gedicht, dessen Schluß offensichtlich fehlt, berichtet allerdings im ersten Teil hauptsächlich von den drei Jünglingen Hannaniah, Azariah und Mishaël, die aus dem Feuerofen errettet wurden. Daniel tritt zunächst nur einmal als Traumdeuter nach dem ersten Traum Nebukadnezars auf. Im Mittel-

³Vgl. Samuel Moore, "On the Sources of the Old-English *Exodus*," *MP*, 9 (1911), 105 und Fred C. Robinson, "Notes on the Old English *Exodus*," *Anglia*, 80 (1962), 364 f. und 376 ff.

⁴J. W. Bright, "The Relation of the Cædmonian *Exodus* to the Liturgy," *MLN*, 27 (1912), 97–103.

⁵Vgl. J. E. Cross und S. I. Tucker, "Allegorical Tradition and the Old English *Exodus*," *Neophilologus*, 44 (1960), 122–127.

⁶Text: ASPR I, S. 109–32; F. A. Blackburn, *Exodus and Daniel* (Boston and London, 1907).

punkt des Gedichts steht er erst, als der Herrscher in die alte Abgötterei zurückfällt und Daniel einen weiteren Traum zu deuten hat.

Ein bisher als Interpolation angesehener, von Malone Daniel-B genannter Text (V. 279—361) ist zum Teil in wörtlicher Übereinstimmung unter dem Titel *Azarias* im Exeterbuch erhalten.⁷ Obwohl beide Texte einen starken literarischen Einschlag haben, nimmt man an, daß sie mündlich überliefert wurden und auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen.⁸

Schwierigkeiten hat bisher die Interpolation bereitet, in der die Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen ein zweites Mal berichtet wird (V. 234 ff. und 268 ff.). Möglicherweise läßt sich diese Unstimmigkeit, wie Farrell⁹ gezeigt hat, aber auf den Vulgata-Text zurückführen, der die Quelle für *Daniel* bildet und die gleiche Eigentümlichkeit aufweist. Ob *Daniel* wie *Exodus* in der Liturgie verwendet wurde und durch sie seine Struktur erhielt, wie Farrell meint, ist jedoch zweifelhaft.¹⁰ Auf jeden Fall sind beide Werke eng verwandt, und mit *Daniel* und *Azarias* ist der in der ae. Dichtung seltene Fall gegeben, daß ein einziger Text in zwei verschiedenen Manuskripten überliefert wurde.

Das Traumgesicht vom Kreuze

Ein weit originelleres Werk ist das *Traumgesicht*.¹¹ Es ist im Vercelli Codex 117 überliefert, einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, die im westsächsischen Dialekt abgefaßt ist. Vier kleine Abschnitte dieses Gedichtes sind zusätzlich in der Runeninschrift des Hochkreuzes von Ruthwell in Dumfriesshire erhalten. Entsprechend der Bedeutung und dem außergewöhnlichen Reiz dieses schwierigen Gedichtes ist die Sekundärliteratur sehr umfangreich. Aber nicht einmal in den wichtigsten Fragen, wie z. B. der Priorität des Runengedichtes bzw. der Vercelli-Fassung, konnte Ein-

⁷Exeter Book, S. 88–94; vgl. W. Schmidt, *Die altenglischen Dichtungen Daniel und Azarias*, Bonner Beiträge zur Anglistik, 23 (Bonn, 1907).

⁸Vgl. Alison Jones, "Daniel and Azarias as Evidence for the Oral-Formulaic Character of Old English Poetry", *MÆ*, 35 (1966), 95–102.

⁹Vgl. R. T. Farrell, "The Unity of the Old English *Daniel*", *RES*, 18 (1967), 117–135.

¹⁰Vgl. R. T. Farrell, "The Structure of Old English *Daniel*", *Neuphilologische Mitteilungen*, 69 (1968), 533–559: "The *Daniel* poem is a careful, conscious re-working of the first part of the Old Testament Book of Daniel" (559).

¹¹Hans Bütow, *Das ae. Traumgesicht vom Kreuz*, Angl. Forsch., 78 (Heidelberg, 1935). Vercelli Book (ASPR II, S. 61–65); Bruce Dickins/A. S. C. Ross, *The Dream of the Rood* (London, 1954).

helligkeit erzielt werden. Lediglich bei der ästhetischen Bewertung des Stückes ergibt sich ein ganz einheitliches Bild. Die *Cambridge History* bezeichnet es als "choicest blossom of O. E. poetry"¹², und diesem Urteil haben sich die meisten Herausgeber und Kritiker angeschlossen.

Zunächst beschreibt der Dichter eine mitternächtliche Kreuzesvision. Das Kreuz Christi erscheint ihm als leidende, inkarnierte Person und berichtet über die Geschehnisse auf Golgatha. Es erklärt zunächst seine eigene Herkunft, berichtet, wie es als Waldbaum gefällt, zu einem Kreuz zurechtgezimmert und dann nach Golgatha gebracht wurde, schließlich wie der Herr herbeieilte, um es zu besteigen. Es legt ausführlich die eigenen Empfindungen dar, wie es in Versuchung kam, die Feinde zu erschlagen, aber dennoch stehen blieb und mit Christus litt.

In V. 75 beginnt der Bericht über die Auffindung des Kreuzes durch die Jünger, die Aufrichtung und Auszeichnung vor allen anderen Hölzern und die Aufforderung an den Leser, das Gesicht zu verbreiten und damit zur eigenen Erlösung beizutragen.

V. 122 leitet den Schlußteil ein. Der Dichter spricht wieder selbst und schildert die eigenen Gefühle und Empfindungen, die das Kreuz in ihm ausgelöst hat. Er hat im Leben nicht viel Glück erfahren und sehnt sich daher nach dem Tode und der Vereinigung mit Christus.

Die V. 148—156 sind eine Art Epilog. Die Sprache ist wieder unpersönlich. Es wird die Hoffnung ausgesprochen, daß die Seelen der Verdammten einstmals in die ewige Glückseligkeit aufgenommen werden möchten, um an der Freude der Engel und der Heiligen teilnehmen zu können.

Die Suche nach unmittelbaren Quellen und Vorlagen ist bisher ergebnislos geblieben.¹³ Es fragt sich aber, ob es unbedingt eine Quelle geben muß. Der Dichter hat einen ausgeprägt individuellen Stil, der die im Altenglischen insgesamt übliche Variation und paraphrasierende *circumlocutio* vermeidet und sich damit auch von der altenglischen Literatur derselben Zeit unterscheidet. Es ist ferner keine Beziehung zur mittelalterlichen Visions- und Traumdichtung festzustellen, so daß es sich sicherlich um das Werk eines besonders originellen, literarisch kaum beeinflussten Dichters handelt. Nirgends bleibt er bei der bloßen Konvention oder beim Klischee stehen, viel-

¹²Sir A. W. Ward and A. R. Waller, (ed.) *The Cambridge History of English Literature* (Cambridge, repr. 1963), I, 57.

¹³Vgl. J. A. Burrow, "An Approach to *The Dream of the Rood*", *Neophilologus*, 43 (1959), 123–133 und H. R. Patch, "Liturgical Influence in *The Dream of the Rood*", *PMLA*, 34 (1919), 233–257. R. Woolf, "Doctrinal Influences in *The Dream of the Rood*", *MÆ*, 27 (1958), 137–153.

mehr spürt man überall ernste Ergriffenheit und emotional getönte Anteilnahme am Heilsgeschehen. Neu und originell ist auch der Kunstgriff, das Kreuzesholz selbst reden zu lassen.¹⁴ Nicht das Geschehen um Christus, sondern die Erlebnisse des Holzes stehen während des ganzen Gedichtes im Blickpunkt. Daher bleibt das Holz aber keineswegs passiv oder gar unbeteteiligt. Es fühlt vielmehr den dringenden Wunsch, auf die Feinde Gottes einzuschlagen: "ealle ic mihte feondas gefyllan" (V. 37—38), alle Feinde hätte ich fällen können; aber der Baum wagt nicht, auch nur einem von ihnen ein Leid anzutun: "ne dorste ic hira nænigum sceððan" (V. 47). Aus Treue und Hingabe an Christus lehnt sich das Kreuzesholz nicht auf; es wagt nicht einmal, sich vor dem Helden zu verneigen, um ihm seine Ehrfurcht zu beweisen. Vielmehr steht es fest da und erlebt all die grausamen Ereignisse mit, die auf dem Hinrichtungsberg geschehen und bezieht die Schmähungen Christi sogar auf sich selbst; es glaubt etwa, daß die Schächer Christus und auch das Kreuz verhöhnten: "Bysmeredon hie unc butu ætgædere" (V. 48): sie verhöhnten uns beide zusammen.

Diese Beseelung eines toten Gegenstandes erinnert an die altenglischen Rätsel, die ähnlich verfahren. Rätsel 30 handelt z. B. im ersten Teil vom Baum, der im Walde vom Wind bewegt wird, im zweiten vom Kreuzestamm, vor dem sich die Menschen verneigen, da er Seligkeit und Glück mehrt.

Das altenglische Gedicht ist ein besonders schönes Beispiel der Kreuzesverehrung, die im Mittelalter in allen europäischen Ländern üblich war. Das Kreuz Christi wurde angeblich im 4. Jahrhundert durch Kaiserin Helena wieder aufgefunden und in der von Konstantin erbauten Kreuzkirche aufgestellt und verehrt. Splitter des Kreuzes kamen im 4. und 5. Jahrhundert in nahezu alle christlichen Länder.

In der Kunst erscheint das Kreuz erst relativ spät. Das liegt vor allem an seinem entehrenden und schmachvollen Charakter, der in der christlich-antiken Tradition lange Zeit empfunden wurde. Erst die Kreuzverehrung in Jerusalem brachte eine Wende. Aber auch weiterhin wurden dem antiken Baum Konzessionen gemacht, etwa durch Beifügung der Auferstehungsszene oder durch Symbole, die auf die Erlösung des Menschengeschlechtes hinweisen. Gelegentlich verliert das Kreuz den Charakter eines Werkzeugs grausamer Todesstrafe, so wenn Christus bekleidet und ohne Nägel dargestellt wird. Selten findet sich eine Art Sitzpflock, häufiger das

¹⁴Vgl. Margaret Schlauch "The Dream of the Rood as Prosopopeia", *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown* (New York, 1940), 23—34.

suppedaneum. Die Seitenwunde wird erst nach dem 10. Jahrhundert ange-deutet, die Dornenkrone gibt es erst im hohen Mittelalter. Sogenannte Gemmenkreuze, oft reich mit Edelsteinen, Blumen und aufgesteckten Kerzen geschmückt, gab es schon im 6./7. Jahrhundert. Es ist durchaus möglich, daß ein solches Schmuckkreuz einen bestimmten Einfluß auf die Vorstellung des Dichters ausgeübt hat:

puhte me þæt ic gesawe syllicre treow
on lyft lædan, leohte bewunden,
beama beorhtost. Eall þæt beacen wæs
begoten mid golde. Gimmas stodon
fægere æt foldan sceatum, swylce þær fife wæron
uppe on þam eallespanne. Beheoldon þær engel dryhtnes ealle,
fægere þurh forðgescaft. (V. 4–10).¹⁵

(Es schien mir, daß ich einen wunderbaren Baum sah, der sich in die Luft auftürmte, umgeben von Licht, das strahlendste Kreuz. Das ganze Zeichen war vergoldet. Edelsteine schmückten es schön am Fuße, fünf davon waren auf dem Kreuzesholz. Alle Engel des Herrn, schön durch die Schöpfung, sahen zu.)

Dieses Kreuz verwandelt sich dem Dichter in das wirkliche Kreuz Christi, an dem der Heiland tatsächlich gehangen hat. Es erscheint ihm in einer nächtlichen Vision, es spricht und erinnert ihn an die Passion Christi.

Der Hauptteil des Gedichtes ist vielleicht noch originaler und eigenständiger als Einleitung und Epilog. Wie in vielen Werken der Zeit mischen sich christliche und germanische Elemente, und es finden sich zahlreiche Anspielungen und Erinnerungen an das Gefolgschaftswesen. Jesus ist ein junger Held. Nach seinem Tode kommen die Edlinge (d. h. die Apostel) von allen Seiten herbei, um ein Klagelied zu singen. Dann bestatten sie ihn in einer unterirdischen Grabhöhle, die an die Schatzhöhle des *Beowulf* erinnert.

Das Kreuz selbst wird wie ein Gefolgsmann Christi dargestellt, ihm über den Tod hinaus treu ergeben und schließlich von ihm reich belohnt. Der Dichter bezeichnet sich — ebenso wie der Autor des *Wanderer* — als Einsamen, der seine Gefährten längst verloren hat und sich nach dem himmlischen Hallenjubel sehnt, wohin er durch die Vermittlung des Kreuzes auch bald zu gelangen hofft.

¹⁵ASPR II, S. 61.

Die Runeninschrift auf dem Ruthwell-Kreuz¹⁶

Ein Teil des Traumgedichtes ist fragmentarisch in einer zweiten Version in Runen auf dem steinernen *Kreuz von Ruthwell* erhalten, das etwa 750 zu datieren ist.¹⁷ Der Text auf diesem Kreuz entspricht in etwa den V. 39—59 und 62—64. Welcher der beiden Texte der originale ist, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. In einer solchen Situation entscheidet sich der vorsichtige Philologe meist für eine verlorengegangene gemeinsame Vorstufe. Im Fall des Traumgesichts ist eine solche Annahme insofern legitim, als das Vercelli-Gedicht nur in einer späten westsächsischen Umschrift erhalten ist, während das Original im nordhumbrischen Sprachgebiet entstanden sein dürfte.

Beide Texte weisen eine fast wortgetreue Übereinstimmung auf und sind mit Sicherheit als ursprünglich identisch zu bezeichnen. Der Runentext ist dem Dialekt nach nordhumbrisch, daher örtlich diesem Gebiet zuzuordnen. Das Gedicht ist in Gehalt und Weltauffassung den altenglischen Elegien eng verwandt. Die ganze Konzeption ist originell und erfindungsreich. Daher ist das Werk der besten altenglischen religiösen Lyrik zuzurechnen.

Cynewulf

Cynewulf ist einer der wenigen altenglischen Dichter, die namentlich bekannt sind.¹⁸ Am Ende von vier Dichtungen teilt er seinen Namen in Runen mit: in *Juliana*, *Elene*, *Christi Himmelfahrt* und *Fata apostolorum*.¹⁹ Besonders aufschlußreich ist der Epilog zu *Elene*, in dem der Dichter von seinem Werdegang berichtet. Ausdrucksweise, Wortschatz und Idiomatik erinnern im ersten Teil an das *Reimlied*. Cynewulf übertrifft sich selbst in kunstvollen Redefiguren, Assonanzen, Reimen und Alliterationen:

Pus ic frod ond fus þurh þæt fæcne hus
wordcræftum wæf ond wundrum læs,

¹⁶Text: H. Sweet, ed., *The Oldest English Texts*, EETS OS 83 (London, 1885); ASPR VI, S. 114–15.

¹⁷Vgl. A. S. C. Ross, "The Linguistic Evidence for the Date of the Ruthwell Cross", *MLR*, 28 (1933), 145–155.

¹⁸Vgl. Kenneth Sisam, *Cynewulf and His Poetry* (London, 1933); S. K. Das, *Cynewulf and the Cynewulf Canon* (Calcutta, 1942); C. Schaar, *Critical Studies in the Cynewulf Group* (Lund, 1949).

¹⁹R. W. V. Elliott, "Cynewulf's Runes in *Juliana* and *Fates of the Apostels*", *ESt*, 34 (1953), 193–204 und "Cynewulf's Runes in *Christ II* and *Elene*", *ESt*, 34 (1953), 49–57.

þragum þreodude ond geþanc reodode
nihtes nearwe. Nysse ic gearwe
be ðære rode riht ær me rumran geþeagt
þurh ða mæran miht on modes þeagt
wisdom onwreah. (V. 1236–42)

(So webte ich froh und breit in dem falschen Haus [des Körpers] die Worte der Dichtkunst ohne Wunder, wägte die Zeiten und siebte die Gedanken während der notvollen Nacht. Nicht wußte ich Genaueres über das Kreuz, bevor mir umfassendere Kenntnis durch die Macht des Höheren enthüllt wurde, Gedanken des Herzens und Weisheit.)

Das entspricht inhaltlich und im Wortschatz dem Anfang der *Reimliedes*, das auch formal überraschende Ähnlichkeiten aufweist. Cynewulf berichtet weiter, daß Gott ihm die Gabe des Gesangs geschenkt habe, sein Herz öffnete und für die Dichtkunst (*leoðucraft*) bereit machte, worauf er viel in Büchern und Schriften las, um etwas über den Gang der Dinge zu erfahren. Lange Zeit habe er Kummer gelitten, bei schlecht brennendem Kien-span nachts gewacht, obwohl er tagsüber in der Methalle leuchtendes Gold empfangen hatte. Seine Nachtgefährten waren Sorge und Kummer, obwohl er vorher ein stolzes, goldgeschmücktes Pferd auf dem Meilenpfad getummelt hatte. Die Zeit verrinnt ihm unter den Händen wie Wasser. Ebenso wie die Zeit ist auch der Reichtum vergänglich:

ƿ æghwam bið

læne under lyfte; landes frætwe
gewitaþ under wolcnum, winde geliccost,
þonne he for hæleðum hlud astigeð,
wæðeð be wolcnum, wedende færeð
ond eft semninga swige gewyrðeð,
in nedcleofan nearwe geheaðrod,
þream forþrycced. (V. 1269–1276)

(Reichtum [feoh: gleichzeitig die letzte Rune des Namens Cynewulf] ist einem jeden nur leihweise gegeben unter dem Himmel, der Schmuck des Landes eilt dahin unter den Wolken dem Winde gleich, wenn er vor den Helden laut aufsteigt, an den Wolken vorbeijagt, wütend dahinfährt und oft plötzlich stille wird, eingesperrt in enger Notkammer, durch die Enge bedrückt.)

Diese Stelle ist typisch für Arbeitsweise und Geisteshaltung Cynewulfs. Er geht häufig von einer geistlichen Lehre, wie etwa der Nichtigkeit der Welt,

²⁰Text: ASPR II, 66–102, V. 1236–42 zitiert. A. S. Cook, *The Old English Elene, Phoenix and Physiologus* (New Haven, Conn., 1919).

aus, verwendet dann aber eine durchaus weltliche Metaphorik, im vorliegenden Fall ein überraschend anschauliches Naturbild. Cynewulfs gesamte Dichtung steht im Kraftfeld dieser beiden Pole, dem geistlichen und dem weltlichen. Der Dichter war zunächst Sänger weltlicher Lieder und kannte den heimischen Heldensang. Dann aber geschah ähnlich wie bei Cædmon eine Art Konversion, und er beschäftigte sich nur noch mit religiöser Dichtung, aber verleugnete seine vorherigen Interessen nicht ganz. *Elene* schrieb er z. B. offenbar, weil der Stoff beiden geistigen Polen zuneigt. Die Entdeckung des Kreuzes gab Gelegenheit zur Schilderung von Abenteuern in exotischen Ländern sowie zu Kampfberichten im Stil des heroischen Epos. Konstantin wird wie ein germanischer Heerführer vorgestellt, seine Krieger wie Gefolgsleute, die sich mit Schwert und Schild um den Herrn scharen, um ihn gegen Hunnen, Goten und Franken zu verteidigen. Im Walde heult der Wolf ein Kampflied, in der Luft schwebt der Adler; der Rabe kreischt und schreit hoch oben über den Heeren, schwarz und gierig nach Leichen: "Hrefen uppe gol, / wan ond wælfel." (V. 52—53). Und noch einmal begegnen wir kurz danach den drei Unglücksboten (V. 110—113): "Hrefn weorces gefeah, / urigfeðra, earn sið beheold, / wælhreowra wig. Wulf sang ahof, / holtes gehleða". ("Der Rabe freute sich des Werkes, der Adler mit tauigen Federn sah herab auf die Heerschar, der Wolf, Genosse der Wälder, erhob seinen Gesang"). Den Sieg erringt Konstantin aber durch das Zeichen des Kreuzes. Der Kaiser sieht in einer nächtlichen Vision das Kreuz, ähnlich wie der Autor von *Dream of the Rood*: von Goldschmuck glänzend, bedeckt mit Gold und leuchtenden Edelsteinen.

Aber nicht allein dieser heroischen Richtung ist Cynewulf verpflichtet, obwohl *Juliane*, *Elene* oder *Fata* immer wieder an *Beowulf* und andere germanische Dichtungen erinnern. Das germanische Element ist nicht nur Dekor, sondern gehört zum Wesen Cynewulfs. Auffallend ist zunächst seine recht abstrakte generalisierende Sprache. Es fehlen die starken Töne und die sinnlich wahrnehmbaren Dinge der Umwelt. Der Stil hat sich von der herben Nominalität der Germanen zur abstrahierenden Latinität hin verschoben, was Brandl vor allem durch die lateinische Bildung des Autors erklärt hat.²¹ Daneben finden wir aber auch eine erstaunliche Freude an Wortspielen und *puns*, an parallelen Reihen und metrischen Kunststücken. Auch mit dem Reim, der Assonanz und den Lauten hat Cynewulf experimentiert, allerdings ohne etwas grundlegend Neues zu finden.

Im Gegensatz zum Geist des germanischen Epos steht die fast weibliche

²¹Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1042.

Weichheit und Gefühlsseligkeit Cynewulfs. An zahlreichen Stellen emotionaler Spannung reagieren seine Figuren heftiger, gefühlsinniger und mit größerer Gebärde als in seinen Quellen. Es wird viel mehr geweint, und überall bevorzugen die Charaktere die pathetische Geste und den Ausdruck des Gefühls. Gerade dieser Zug fehlte in der altenglischen Lyrik. Als Julianas Bräutigam seine Liebe erklärt, nennt er sie seinen geliebten Sonnenstrahl (*sunnan scima*). Er preist sie so direkt und überschwänglich, daß man sich an die spätere höfische Literatur des Mittelalters erinnert fühlt. Es ist wohl kein Zufall, daß Cynewulf zweimal eine Frau zur Hauptperson eines größeren Werkes gemacht hat. Jedenfalls gewinnt die altenglische Dichtung durch Cynewulf eine weitere Nuance. Zur harten Atmosphäre der heroisch-germanischen Welt tritt das Weiblich-Gefühlvolle.

Cynewulf müht sich um Fortsetzung und Erhaltung der heimischen heroischen Dichtung und wendet ihren Stil und ihr Idiom auf geeignete religiöse Werke an. Aber gleichzeitig wird ihm immer deutlicher, daß die weltliche Dichtung eitel und sinnlos ist, daß sie nicht bestehen kann vor dem Throne Gottes. Zunächst, etwa in *Christ II*, denkt und spricht er durchaus positiv über sein früheres Leben am Hofe. Es fehlt noch der elegische Ton, der in *Elene* dann ganz deutlich zu erkennen ist. Hier schaut Cynewulf schon zurück auf die entschwundene Jugend und ruft traurig und wehmütig Bilder vergangenen Glücks in die Erinnerung zurück. In *Juliana* wandelt sich diese an den Ton der angelsächsischen Elegien erinnernde Rückschau in bittere Reue über ein vertanes Leben. Der Leser wird aufgefordert, für den Autor zu beten. Bei der Abfassung der *Fata apostolorum* schließlich fühlt sich Cynewulf krank und dem Tode nahe. Er schrieb dieses Gedicht, so gibt er ausdrücklich an, damit jeder Leser zu den 12 Aposteln für die Seele des Dichters beten möge.

Es ergibt sich daraus eine deutliche Entwicklung des Menschen Cynewulf, der sich offenbar immer stärker von der Welt abwandte und Gott zukehrte. Daß sich mit diesem Prozeß auch das Verhältnis zur weltlichen Dichtung wandelte, steht außer Zweifel.

Christi Höllenfahrt (Harrowing of Hell)²²

Dieselbe Verbindung von Emotionalität und heroischen Vorstellungen wie

²²Text: *Exeter Book*, S. 219/223. Vgl. Julius Cramer, "Quelle, Verfasser und Text des altenglischen Gedichtes *Christi Höllenfahrt*", *Anglia*, 19 (1897), 137–174. Genevieve Crotty, "The Exeter Harrowing of Hell: A Reinterpretation", *PMLA*, 54 (1939), 349–358.

bei Cynewulf findet sich im englischen Gedicht über *Christi Höllenfahrt*. Jesus steigt in die Vorhölle hinab und wird durch den Täufer Johannes empfangen und begrüßt. Johannes wird als Gefolgsmann Christi bezeichnet, der von seinem Herrn den Auftrag erhalten hat, voranzugehen und die Befreiung der in der Vorhölle Gequälten anzukündigen. Johannes richtet die Botschaft aus. Dann aber naht Christus selbst. Die Tore der Vorhölle öffnen sich, die Helden der Vorzeit scharen sich um den Mächtigen, der jetzt keine Gefolgsleute mit Schwert und Brünne mehr braucht. Johannes war der letzte, der von Christus die Waffen empfangen hatte. Für alle Bewohner der Vorhölle spricht er die Dankesrede, in der er Gott, die Gottesmutter und das erlöste Jerusalem preist. Johannes tritt also als Anführer der Gefolgschaft Christi auf, der vorausgeschickt wird in die Vorhölle, um die Ankunft des Heilandes zu verkünden. Das wurde zum Modell zahlreicher weiterer Vorhölle-Geschichten, die wahrscheinlich zum guten Teil auf das apokryphe Evangelium des Nicodemus²³ zurückgehen.

Physiologus²⁴

Nur fragmentarisch ist der altenglische allegorische *Physiologus* erhalten. Dargestellt werden der Panther, der Christus versinnbildlicht, der Walfisch, Symboltier des Teufels, da er andere Tiere durch seinen Duft anlockt und dann frisst, ferner das Rebhuhn. Im altenglischen *Phoenix*²⁵ wird die Geschichte des Wundervogels, den schon Herodot beschrieben hat, parabolisch auf das Leben des Menschen übertragen: Er hat das Paradies verlassen, kehrt aber am Ende der Zeit durch den Weltenbrand wieder dorthin zurück. Das Paradies ist besonders breit und anschaulich ausgemalt. Die Darstellung der Natur steht im Gegensatz zu der üblichen Auffassung der angelsächsischen Dichter von der Verwendbarkeit der Naturdinge im Zusammenhang eines größeren Werkes. Die düsteren Farben überwiegen, jetzt aber dringt der warme Hauch des antiken Goldenen Zeitalters in die herbe englische Naturdarstellung, die somit durch eine wichtige neue Nu-

²³Vgl. M. R. James, transl., *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1924), S. 94–146. William Hulme, ed., *The Middle English Harrowing of Hell and Gospel of Nicodemus*, EETS ES 100 (London, 1907).

²⁴Text: *Exeter Book*, S. 169–174 und S. 94 ff. (*Phoenix*). Vgl. F. Cordasco, "The Old English *Physiologus*: Its Problems", *MLQ*, 10 (1949), 351–55.

²⁵Vgl. O. Hietsch, "On the Authorship of the Old English *Phoenix*", *Anglo-Americana* (Stuttgart, 1955), 72–79. J. S. Kantrowitz, "The Anglo-Saxon *Phoenix* and Tradition", *PQ*, 43 (1964), 1–13; N. F. Blake, "Some Problems of Interpretation and Translation in the OE *Phoenix*", *Anglia*, 80 (1962), 50–62.

ance bereichert wird. In Stil und Weltbild sind Ähnlichkeiten zu Cynewulf unverkennbar. Die zweite Zeilenhälfte ist gelegentlich durch ein lateinisches Wort gefüllt, so daß *Phoenix* das erste Beispiel maccaronischer englischer Dichtung darstellt.

Klage eines Vertriebenen²⁶

Das letzte hier zu erörternde Stück der Cynewulf-Periode ist die sogenannte *Klage eines Vertriebenen* aus dem *Exeter-Buch*. Von der Gattung bzw. dem poetischen Genre her gesehen macht es einen hybriden Eindruck; deshalb finden sich auch zahlreiche verschiedenartige Bezeichnungen für das Gedicht: Hymne, Predigt, lyrisches Gedicht, Elegie, Gebet. Der Sprecher berichtet über eigene Not und selbsterlebtes Leid, das er als gerechte Strafe für sein sündhaftes Leben auffaßt. "Gode ic hæbbe abolgen, brego moncynnes" (V. 78—79), Gott habe ich erzürnt, den Fürsten des Menschengeschlechtes; "forþon ic þus bittre wearð gewitnad for þisse worulde" (V. 79—80): daher wurde ich so bitter gestraft wegen dieser Welt. Der Ton des Gedichtes ähnelt den lehrhaften elegieähnlichen Werken, denen die *Klage des Vertriebenen* auch wahrscheinlich sehr viel enger zuzuordnen ist.²⁷ Denn auch die Motive gleichen denen des *Wanderer* und *Seefahrer*. Der Sprecher bezeichnet sich als *anhoga, wineleas wrecca* (freundloser Elender), der von seinem Erbgut vertrieben worden ist und dem nun auch der Herr zornig gesinnt ist. Hier ist ein höherer Grad von Spiritualisierung festzustellen als im *Wanderer*, wo der Einsame auf die Suche nach einem neuen Gefolgsherrn geht, nachdem er den alten verloren hat. Der Verlust der *dryht* und die daraus folgende Vereinsamung sind also noch konkret realistisch aufzufassen, die Suche nach dem neuen Gefolgsherrn dagegen als allegorische Weiterentwicklung des schon im ersten Exempel angelegten *peregrinatio*-Motivs. In der *Klage des Vertriebenen* dagegen ist der Übergang direkter, abrupter und ohne Zwischenglieder. Vor allem wird der konventionelle Aufbau des angelsächsischen religiösen Gedichts geradezu umgekehrt. Normal ist der stufenweise Aufstieg vom realistischen, konkreten Exemplum zur anagogischen Ausdeutung bzw. zur spirituell-allegorischen Funktionalisierung. Der Schluß ist meist psalmodierend-hymnisch und wird generell als homiletisch bezeichnet; oft scheint er

²⁶Der Titel lautet oft auch *A Supplication* (Thorpe), *The Exile's Lament* oder *Prayer, Resignation* (ASPR). Text: *Exeter Book*, S. 215 ff.

²⁷Vgl. z. B. Greenfield, *Old English Literature*, S. 222 f.; er behandelt das Gedicht im Zusammenhang mit den Elegien.

zum heidnisch-herben Anfangsteil nicht recht zu passen. Dieser Aufbau ist nicht deshalb logisch und stimmig, weil die beiden Teile wie Exempel und Anwendung einander entsprechen; die immanenten Möglichkeiten der Allegorie werden lediglich expliziert und daher auf eine höhere Bewußtseinsstufe gehoben.

Genau umgekehrt verfährt der Dichter der *Klage*. Er beginnt mit einer hymnischen Lobpreisung Gottes und stellt dann seine konkrete Situation dar. Nachdem er seine Reue über das vertane und sündhafte Leben bekundet hat, sagt der Einsame: "Ich bin arm, vertrieben von meinem Erbgut. Nicht länger kann der Anhoga, der Volksfreunde beraubt, freundlich mit Menschen leben". Danach wechselt die Perspektive. Die folgenden Zeilen stellen apodiktisch fest, was generell aus dieser Situation folgt. Statt des Ich-Berichts benutzt der Autor nun die von seiner eigenen Situation abstrahierende und daher die Bedeutung und Anwendbarkeit generalisierende Er-Form. Wenn ihm der Herr zürnt, trauert er trotz seiner Jugend, sein Elend mehrt sich, und er duldet die verletzende Rede der Männer. Ihm ist der Sinn morgentrüb, das Herz traurig. An dieser Stelle kehrt der Autor zur Ich-Form zurück: "Ich spreche diese Trauerrede am meisten über mich selbst, und ich denke an das Meer". An dieser Stelle ist im Manuskript eine Lücke, so daß der Leser nicht weiß, worauf das Meer zu beziehen ist. Schon im ersten Teil des Gedichtes war einmal von einer Reise die Rede gewesen: "Ich will mich schmücken auf die Reise, selbst streben auf den Weg, auf den ich mich begeben soll, den Geist dazu bereiten". Daraus geht hervor, daß es sich um eine spirituelle Reise der Seele, die vorläufig noch an diese Welt gefesselt ist ("ic gebunden eom fæste in minum ferpe", V. 75—76), zu Gott handelt, der ihm zürnt und ihm dennoch gnädig gesinnt ist.

Der Lücke im Manuskript folgt eine interessante Reflexion, die sich den sehnsuchtsvollen, auf das Meer gerichteten Gedanken anschließt. Der Sprecher beklagt seine Mittellosigkeit. Er weiß nicht, woher er das Geld für ein Boot nehmen soll. Er hat kein Gold und auch keine Freunde, die ihm bei der Vorbereitung der Seefahrt helfen könnten, und er selbst kann wegen seiner Armut sein Vorhaben nicht ausführen. Dieser Passus muß selbst den hartnäckigen Allegoreten in Verwirrung stürzen. Parallel zum *Seefahrer* ist in der angelsächsischen Dichtung bei der Reise über das Meer immer an die Seelenreise oder die Reise des menschlichen Lebens zu denken. Aber das Medium dieser Reise wird im *Seefahrer* kaum erwähnt, sondern erscheint von vornherein als allegorisches Gebilde und daher abstrakt.

Anders ist es nicht zu erklären, daß das Schiff des Seefahrers nachts an die Klippen stößt, der Seefahrer sich aber keineswegs kurz danach im Strudel des *naufragium vitae* befindet, sondern nur über kalte Füße klagt. Der Sprecher der *Klage* dagegen will offenbar ein richtiges Schiff aus Holz kaufen, um auf eine Seereise zu gehen, verzweifelt aber an der Ausführung dieses Entschlusses, da ihm Mittel und Freunde fehlen. Dem Literalsinn nach handelt es sich um einen Exilierten, der in der Fremde lebt, verachtet wird und die Menschen nicht mehr lieben kann. Daher möchte er über das Meer diesem Schicksal entfliehen, vielleicht um anderswo bessere Lebensbedingungen zu finden. Aber wenn diese Stelle nur entsprechend dem *sensus literalis* gedeutet wird, stimmt sie nicht mit dem Ton sowie dem wesentlichen Gehalt des Gedichtes überein. Im Hintergrund müßte dann eine sagengeschichtliche Situation stehen, ähnlich wie bei *Klage der Frau* und *Botschaft des Gemahls*. Die Einbettung in den Zusammenhang einer größeren Geschichte ist zwar möglich, zum Verständnis des Gedichtes aber nicht unbedingt erforderlich. Bei den meisten altenglischen Gedichten gehen konkrete Angabe und figurative Bedeutung, deskriptives Detail und typologisch-allegorische bzw. spirituelle Bedeutung ineinander über, und die Aussage des Dichters neigt sich gelegentlich der einen oder der anderen Seite zu. In der Regel ist ein stufiger Aufstieg zur abstrakten Aussage bzw. zur religiösen Überhöhung des Faktischen festzustellen. In diesem Gedicht aber wird im Schlußteil auf das Schiff aus Holz verwiesen. Es schließt sich ein merkwürdiger, dunkler Satz an, der wiederum in der Er-Form eine allgemeine, maximenartige Weisheit bringt: "Wudu mot him weaxan, wyrde bidan, / tanum lædan" (V. 105 f.). "Der Wald muß ihm wachsen, er muß (?) das Schicksal erwarten, ertragen, (der Wald) muß Zweige treiben". Die Aussage über *wyrd* schiebt sich in den normalen Gedankengang nach Art des *hysteron proteron* ein. Es entsteht ein künstlicher Aussagemodus, bei dem das affektisch besonders wichtige Glied in der Mitte steht und von den beiden Teilen einer logisch zusammengehörigen Aussage eingerahmt wird. Der Mensch muß Geduld haben, so scheint der Dichter sagen zu wollen. Er muß dem Schicksal seinen Gang lassen, das Schicksal erdulden, gleichgültig, was es für ihn vorsieht. Mit einer ähnlicher wahrspruchartigen Aussage schließt das Gedicht:

Giet biþ þæt selast, þonne mon him sylf ne mæg
wyrð onwendan, þæt he þonne wel þolige. (V. 117–8)

(Doch ist es am besten, wenn der Mensch selbst das Schicksal nicht wenden kann, daß er [es] dann erdulde).

Werfen wir abschließend einen Blick auf die Dichtung vor Alfred, so stellen wir fest, das sämtliche germanische Gattungen, einschließlich Zauberspruch und Maxime, durch die Berührung mit dem Christentum umgeformt und überlagert wurden. Fremdes Gedankengut gliederte sich an oder trat an die Stelle von heimischem Erbgut. In keinem Fall aber wurde Vorhandenes gewaltsam ausgemerzt. Die Durchdringung mit christlichem Geist war vielmehr ein friedlicher, harmonischer Prozeß, der schon auf den ersten Stufen neuartige Ergebnisse erzielen konnte, für die wir in keinem europäischen Land eine Parallele finden. Besonders reizvoll ist das germanisierte Bild des christlichen Gottes, der Züge des heimischen Heerführers annimmt und daher sehr viel unmittelbarer auf Verstand und Gemüt der Germanen einwirken konnte. Daneben drangen aber auch neue Vorstellungen und Ideale ein, die der germanischen Welt zunächst fremd waren. *Superbia* — *prym* wurde behutsam aus der Wertskala herausgelöst und durch die Demut, eine völlig ungermanische Tugend, ersetzt. Der Sprecher der *Klage* empfindet sich als Märtyrer, der um der Ziele Gottes willen das Ungemach dieser Welt erträgt. Das Verhältnis zu Mensch und Welt änderte sich während dieser Zeit. Neue Gattungen traten auf, wie z. B. die Heiligenlegende, die Sprache veränderte sich unter dem Einfluß der lateinischen Metrik, es wurden rhetorische Figuren und Tropen eingeführt. Die alliterierende Langzeile näherte sich dem regelmäßig alternierenden lateinischen Vers an und adaptierte überdies auch noch den Endreim sowie verschiedene alliterierende Figuren. Die heimische Sage wurde zurückgedrängt und hatte bald nur noch unter der Dorflinde eine Pflegestätte. Der mündliche Vortrag des Spielmanns degeneriert zur Unterhaltung des niederen Volkes, die eigentliche Dichtung wandelt sich zur Buch- und Lese-dichtung. Das *prodesse* steht nunmehr eindeutig im Vordergrund — alle Dichtung tendiert nun zur Predigt.

Geistliche Dichtung nach Alfred

König Alfreds pädagogische Bemühungen, von denen in anderem Zusammenhang zu sprechen sein wird, brachten im 10. Jahrhundert einen Aufschwung von Bildung und Kultur. Immer mehr Menschen beschäftigten sich mit den Rudimenten der Gelehrsamkeit, lernten lesen und übersetzen und widmeten sich der religiösen Unterweisung. Gegen Mitte des Jahrhunderts (ab 960) machen sich die ersten Auswirkungen der Benediktinerreform bemerkbar. Von jedem Christen wird nun verlangt, daß er *Pater noster* und *Credo* auswendig aufsagen kann. Beide Gebete werden sozusam-

gen zur Parole und zum Merkzeichen des Christen. Wer sie nicht beherrscht, gibt damit zu verstehen, daß er kein Christ sein will; die letzte Ölung wird ihm versagt, und er darf nicht an geweihter Stätte begraben werden. Vorschriften solcher Art beweisen das eschatologische Denken dieses Jahrhunderts, das durch die Enderwartung geprägt ist; denn der größte Teil der Bevölkerung war davon überzeugt, daß die Welt im Jahre 1000 untergehen werde. Dieser Glaube mußte notwendigerweise auf das tägliche Leben Einfluß haben und auch die Literatur der Zeit entscheidend formen. Tod und Weltuntergang wurden zum modischen Gegenstand der Dichtung und Predigt, und mit wahrer Wollust ergötzte man sich an Leichengeruch, Verwesung und Würmern. Die Literatur wandte sich von der Welt ab, stand ihr sogar feindselig gegenüber. Ein guter Teil der heimischen weltlichen Dichtung ging dadurch unter. Heroische Stoffe wurden nicht mehr niedergeschrieben, sondern höchstens noch im Volke tradiert. Was an solchen Stoffen noch im 12. Jahrhundert im Schwange war, wird meist in sublitterarischer Form weitergegeben worden sein. Daß es solche mündliche Tradition gab, bestätigt William of Malmesbury; in seinen *Gesta Regum Anglorum* heißt es, er habe Geschichten von Königen "magis cantilenis per successiones temporum detritis, quam libris ad instructiones posterorum elucubratibus"²⁸ selbst gehört, und er erzählt dann, wie der Bruder Æthelstans, der vom König als Rivale verdächtigt worden war, und zwar durch den bösen Mundschenk, der sich hernach selbst verriet, in einem ruderlosen Boote auf dem Meer ausgesetzt wurde. Solche Art der Bestrafung findet sich häufig in den mittellenglischen Romanzen. Es ist augenfällig, daß es sich bei diesen Kantilenen nicht mehr um historische Dichtung, sondern um eine Art Balladenliteratur handelt.²⁹ Diese Lieder sind nach William nicht lehrhaft, und sie sind durch den Prozeß der mündlichen Überlieferung bereits *detritus*, d. h. abgenutzt, durch häufige Übermittlung verändert und mit gängigen Motiven angereichert. So hörte William auch Lieder über den nach Ausweis der Historiker frommen und gottesfürchtigen König Edgar. Im Volksmund allerdings hat sich sein Charakterbild verändert. Ein Lied berichtet vom Raub einer Nonne aus einem Kloster, ein anderes von der Unterschlebung der Magd statt der vom König begehrten Tochter des Hauses und ein drittes von der Ermordung des treulosen Brautwerbers, der statt für den König für sich selbst freite.³⁰ All das ist natürlich gänzlich unhistorisch und wurde sicherlich von den *clerici* der

²⁸Ed. W. Stubbs, Rolls Series No. 90 (London, 1889), I, 155.

²⁹Vgl. Wilson, *Lost Literature*, S. 28 f.

³⁰Vgl. ebd., S. 50 ff.

Zeit nicht recht ernst genommen. Die literarische Tendenz jedenfalls ging in eine andere Richtung. Überall schlich sich das didaktische Element ein. Zwar hielt sich bis zum Ende der angelsächsischen Periode die Form der Stabreimdichtung und bestimmte typische Ausdrucksformen und wahrscheinlich auch Motive blieben dadurch erhalten. Aber der Geist der Literatur wandelte sich allmählich; Form und Gehalt entwickelten sich auseinander, erscheinen gegen Ende des Jahrhunderts nicht mehr in derselben Kongruenz und Korrelation wie im heroischen Epos.

Jüngere Genesis

Zur bedeutenden geistlichen Dichtung der angelsächsischen Spätzeit gehört die *Jüngere Genesis*³¹, oft auch *Genesis B* genannt. Das Fragment ist in die Handschrift der älteren Genesis eingeschoben und steht zwischen der Beschreibung des Paradieses und der Strafe für Adam und Eva. Das Glück der ersten Menschen, so heißt es, war zunächst grenzenlos. Daher wird Satan neidisch und sucht die beiden zu verführen. Ein Unterteufel begibt sich in das Paradies, hat aber bei Adam kein Glück. Das schwächere Weib dagegen erliegt seiner Versuchung. Der Autor ist aber nicht über das schwache Weib verwundert, sondern über Gott: "Das ist doch sehr verwunderlich, wenn Gott duldet, daß so mancher Degen durch die Schuld der einen unglücklich wird!" Einen ganzen Tag dauert es, bis Adam von Eva verführt ist. Der Teufel freut sich und kehrt stolz und triumphierend in die Hölle zurück. Adam und Eva aber beginnen sich vor Gott zu fürchten. Sie sehen die Vertreibung aus dem Paradies voraus und schämen sich zudem ihrer Nacktheit. An dieser Stelle führt *Genesis A* den Gedankengang fort. Der Übergang ist überzeugend und sinnvoll, da nun die Erscheinung des strafenden Gottes folgt; daher hat man bewußte redigierende Einschlebung und nicht zufällige Interpolation angenommen.³² Die beiden Werke (A und B) unterscheiden sich in wesentlichen Punkten voneinander. Die ältere Genesis ist faktisch, schlicht und sachlich. Sie beschränkt sich auf paraphrasierende Darstellung des biblischen Textes, während die jüngere Genesis mit Leidenschaft und Wärme schildert und nachvollziehbar macht.³³ Dieser Teil des Werkes könnte für die Entstehung von Miltons *Paradise*

³¹*The Later Genesis*, ed. Fr. Klaeber, Engl. Textbibliothek, hrsg. J. Hoops, 15 (Heidelberg, 1931); ASPR I, S. 9–28 (V. 235–851 des gesamten *Genesis*-Textes).

³²Vgl. Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1090.

³³Zu beiden Werken vgl. E. B. Irving, Jr., "On the Dating of the Old English Poems *Genesis* and *Exodus*", *Anglia*, 77 (1959), 1–11.

Lost von Bedeutung gewesen sein. Verschiedentlich wurde angenommen, Milton habe das bereits 1655 im Druck erschienene Werk gekannt.³⁴

Mit der *Genesis B* ist eine der Großtaten der deutschen Philologie verbunden. Eduard Sievers stellte in seinem Buch *Der Heliand und die ags. Genesis* (1875) fest, daß ein größerer Abschnitt der angelsächsischen Genesis, der B genannte Teil, sich von dem übrigen Werk stark abhebe und in Stil und Metrik dem altsächsischen *Heliand* nahestehe. Er schloß daraus, daß dieser Teil aus einer deutschen Vorlage ins Englische übertragen sein müsse. 1894 wurde dann durch Zangemeister ein altsächsisches Bruchstück der Vorlage in der vatikanischen Bibliothek entdeckt und Sievers' Theorie bestätigt.³⁵ Die altsächsische Dichtung ist im 9. Jahrhundert entstanden, der angelsächsische Text dagegen kann vor Mitte des 10. Jahrhunderts angesetzt werden. Metrik und Dialekt verweisen auf Südengland. Im übrigen war der Heliandstoff dem Angelsächsischen nicht fremd; wahrscheinlich geht er sogar auf direkte angelsächsische Anregung zurück. Der Auftraggeber war Ludwig der Fromme († 840), wie es in der *praefatio* heißt. Aufschlußreich ist auch die zweite Vorrede, *versus de poeta* genannt. Darin wird berichtet, wie ein armer Hirte durch göttliche Inspiration zum Dichter wird, offenbar eine Nachbildung der angelsächsischen Cædmon-Legende, wie sie von Beda überliefert ist. Vielleicht haben angelsächsische Missionare den Stoff über den Kanal gebracht und in Deutschland übersetzt oder übersetzen lassen.

Judith

Von dem im Junius MS niedergeschriebenen ae. geistlichen Epos über die alttestamentarische Figur der Judith ist offensichtlich nur der Schluß erhalten.³⁶ Das ursprünglich westsächsisch abgefaßte Gedicht dürfte aus dem ersten Drittel des 10. Jahrhunderts stammen und auf das apokryphe Buch Judith der Vulgata zurückgehen.³⁷ Ein Vergleich mit der Quelle zeigt, daß der Autor der *Judith* seinen Stoff — den Kampf der jüdischen Heldin gegen Holofernes — gestrafft und vereinfacht hat³⁸: die Zahl der handeln-

³⁴Vgl. J. H. Hanford, *A Milton Handbook* (New York, 1939) und P. E. Dustoor, "Legends of Lucifer in Early English and in Milton", *Anglia*, 54 (1930), 213–268.

³⁵Vgl. Karl Zangemeister und Wilhelm Braune, *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung* (Heidelberg, 1894).

³⁶Text: ASPR IV, S. 99–109 und B. J. Timmer, ed., *Judith* (London, 1961).

³⁷Vgl. ASPR IV, S. lxix–lxxv und lix.

³⁸Vgl. Chr. Enzensberger, "Das altenglische Judith-Gedicht als Stilgebilde", *Anglia*, 82 (1964), 433–457.

den Personen ist stark reduziert, die Charaktere werden zu eindeutigen Typen; Holofernes ist der mächtige Fürst und Bösewicht, Judith die kluge Frau. Besondere Detailangaben fehlen ebenso wie didaktische Digressionen. Der Autor hat vielmehr selbständige, in sich abgeschlossene Szenenbilder parataktisch zusammengefügt und aus der Vulgatavorlage ökonomisch die wesentlichen Handlungsmomente ausgewählt. Der Dichter verzichtet auch auf das Spannungsmoment: Vorausdeutungen zerstreuen die Furcht vor einem bösen Ende der Heldenin. Nur wichtige Ereignisse wie der Totschlag des Holofernes werden genauer ausgemalt, da der Dichter, wie Enzensberger gezeigt hat, auf die eindringliche Vergegenwärtigung exemplarischer Situationen zielt, ohne sie ausdrücklich didaktisch zu kommentieren.

Wenn es auch verfehlt erscheint, im Zusammenhang mit der Schlachtenschilderung von einer Filmtechnik der Groß- und Kleinaufnahmen³⁹ zu sprechen, so ist dem anscheinend fragmentarischen Gedicht doch ein hohes Maß an Kunstfertigkeit und Geschlossenheit zuzusprechen; deshalb wurde *Judith* in der letzten Zeit auch weniger als der Schlußteil eines umfangreicheren religiösen Epos gedeutet, sondern als hymnische Lobpreisung der tapferen Protagonistin und damit als abgeschlossenes Werk.⁴⁰

Obwohl der germanische Gefolgschaftsgedanke in *Judith* keine Rolle mehr spielt, finden sich doch in diesem religiösen Werke Relikte aus dem Heldenepos: so wird Holofernes als Ringspender dargestellt, und die topischen Tiere wie Adler, Wolf und Rabe (vgl. V. 205—235) kündigen den Kampf zwischen Juden und Ägyptern an. Zudem findet sich ein gewisses Maß an Patriotismus; aus diesem Grunde hat man auch angenommen, daß *Judith* ähnlich wie *Maldon* die Angelsachsen zum Widerstand gegen die Dänen habe anstacheln sollen. In *Judith* aber die Tochter König Alfreds, Æthelflæd, zu sehen, die erfolgreich die Mercier gegen die Dänen führte⁴¹, muß Spekulation bleiben.

Salomon und Saturn⁴²

Salomon and Saturn ist einer der bekanntesten und wichtigsten Dialoge, erhalten auf zwei Manuskriptbruchstücken im Corpus Christi College, Cam-

³⁹So A. Renoir, "*Judith and the Limits of Poetry*", *Est*, 43 (1962), 145–155.

⁴⁰Vgl. R. E. Woolf, "The Lost Opening to the *Judith*", *MLR*, 50 (1955), 168–172.

⁴¹Vgl. T. Gregory Forster, *Judith: Studies in Metre, Language and Style* (Straßburg, 1892).

⁴²Übers. und hrsg. von Friedrich Wild, Österreich. Akademie d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., Wien, 1964. Ebenfalls in *ASPR* VI, S. 31–48. Vgl. auch Robert J. Menner,

bridge, wahrscheinlich Endes des 10. Jahrhunderts zu datieren. Die Versdialoge werden von Prosa unterbrochen, aber auch die Verse sind teilweise nur fragmentarisch erhalten, durch äußere Einflüsse verstümmelt und daher oft kaum lesbar. Saturn wird als Gelehrter vorgestellt, der die gesamte vorchristliche Weisheit beherrscht. Er stellt Fragen an Salomon, die sämtlich auf der Basis der christlichen Lehre beantwortet werden. Saturn hat nichts mit der klassischen mythologischen Gottheit zu tun und ist auch keine germanische Gottheit. Vielmehr soll er ein Prinz der Chaldäer sein (*Caldea eorl*, V. 503), d. h. also der Fürst eines Volkes, das immer wieder mit der Lehre der Astrologie in Verbindung gebracht wurde. Da die Hauptfrage Saturns die nach dem Charakter des *Pater Noster* ist, antwortet Salomon, indem er die Eigenschaften der neunzehn Buchstaben beschreibt, aus denen der *Pater Noster* in der Vulgata des Matthäus besteht. Nur 16 dieser Beispiele sind allerdings aufgeführt.

In dem folgenden Prosa-Dialog wird erörtert, auf welch vielfältige Weise der Teufel mit dem *Pater Noster* kämpfen wird. Darauf beginnt ein ganz neues Gedicht, zumindest aber ein auch äußerlich deutlich abgetrennter neuer Gedichtsteil. Er enthält sprichwörtliche Lehren und Weisheiten, ähnlich wie in den Maximen. Wieder erhält Saturn Antworten auf seine Fragen von Salomon. Der zweite Teil des Gedichtes ist besonders dunkel, man hat daher verschiedene Lücken im Text angenommen. Sicherlich ist der angelsächsische Text die älteste Version dieses in den europäischen Literaturen beliebten und verbreiteten Dialogs. In einem lateinischen Dialog heißt Saturns Opponent Marcolf; ein mhd. Dialog nennt sich *Salomon und Marcolf*. Die Namensform Marcolf scheint die ältere zu sein. Schon Notker Labeo sagt in einer Paraphrase der Psalmen: Was anderes spricht man von Marcolf, als daß er gegen die Sprichwörter Salomons redete?⁴³ Der Ursprung des Namens Marcolf ist aber unbekannt. Er mag germanisch sein — *mearc-wulf*, der Wolf der Marschen — oder aber auf orientalische Quellen zurückgehen.

Nachdem Saturn im ersten Teil von der wunderbaren Kraft des *Pater Noster* gehört hat, das den Himmel aufschließt und eine nie versagende

"The *Vasa Mortis* Passage in the Old English *Salomon and Saturn*", *Klaeber Miscellany* (Minneapolis, 1929), 240–253 und "Nimrod and the Wolf in the Old English *Salomon and Saturn*", *JEGP*, 37 (1938), 332–354. A. R. von Vincenti, *Die altenglischen Dialoge von Salomon und Saturn* (Leipzig, 1904).

⁴³Vgl. Wild, *Salomon und Saturn*, S. 5 f.

Waffe gegen den Teufelsdrachen ist, werden im zweiten Gedicht zunächst einige Rätselfragen gestellt. Saturnus möchte z. B. wissen:

“Ac hwæt is se dumba, se ðe on sumre dene resteð?

Swiðe snyttrað, hafað seofon tungan;

hafað tungena gehwylc XX orða,

hafað orða gehwylc engles snytro,

ðara ðe wile anra hwylc uppe bringan,

ðæt ðu ðære gyldnan gesiehest Hierusalem

weallas blican and hiera winrod lixan,

soðfæstra segn. Saga hwæt ic mæne.”

Salomon cuæð:

“Bec sindon breame, bodiað geneahhe

weotodne willan ðam ðe wiht hygeð.

Gestrangað hie and gestaðeliað staðolfæstne geðoht,

amyrgað modsefan manna gehwylces

of ðreamedlan ðisses lifes.” (V. 222–33)

(“Doch wer ist der Stumme, der still im Tal ruht?

Sinnreich ist er, hat sieben Zungen

Und jede der Zungen hat zwanzig Enden,

Es hat jedes Ende Engelweisheit,

Deren jegliches wird bewirken allein,

Daß glänzen du siehst das goldene Jerusalem

Mit seinen Wällen, sein Wonnekreuz leuchten,

Der Gerechten Panier. Rate, was ich meine!”

Salomon sprach:

“Berühmt sind Bücher, die reichlich erklären

Der Vorsehung Willen dem, der weise denkt;

Sie stärken und festigen standhaften Sinn,

Erfreuen das Gemüt jedes Menschenkindes

In den drohenden Nöten des Daseins auf Erden.“ Übers. Wild).

Saturn fragt nach dem unerbittlichen Wunderwesen, dem alle Wesen dieser Welt unterstehen, dem niemand entgehen kann, es ist das Alter. Interessant ist auch die folgende Stelle:

Aber warum fällt der Schnee, hüllt die Erde ein, bedeckt die jungen Schößlinge der Kräuter, drückt die Früchte nieder, knickt und bedrängt sie, so daß sie zuweilen von Kälte ganz umklammert sind. Oft sucht er auch heim die Vielzahl der Tiere, bedeckt mit Feuchtigkeit und bricht die Tore der Burgen, plündert viel mehr als der starke Krieger, der seine Männer feindlich in den Ort führt mit dem verräterischen Feind ihm zu Willen (?). (V. 293 ff.)

Eine Antwort darauf fehlt, vielmehr spricht als nächster wieder Saturnus: "Nacht ist das dunkelste Wetter, Not ist das härteste Geschick, Sorge ist die schwerste Last, Schlaf ist dem Tod am ähnlichsten".

Salomo beweist in diesem Gedicht die Überlegenheit der christlichen Lehre gegenüber allen heidnischen Weltanschauungen. Unklar ist, an welche heidnische Lehre im einzelnen gedacht ist. Offenbar richtet sich der Verfasser nicht mit missionarischem Eifer gegen Dänen oder andere noch nicht christianisierte Völker, sondern gegen Reste heidnischen Gedankenguts im eigenen Volk, z. B. gegen den Wyrd-Glauben (416—33), der offenbar noch lange nach der Bekehrung zum Christentum am Leben blieb. Aber wie in allen anderen religiösen und didaktischen Werken der Zeit ist keine Spur religiöser Unduldsamkeit oder gar von Fanatismus zu erkennen. Die heidnischen Lehren werden auch nicht einfach negiert oder als falsch bezeichnet; Salomo argumentiert vielmehr durchweg recht umständlich und vorsichtig, um niemanden vor den Kopf zu stoßen.

In *Salomon & Saturn* wird auf den nahenden Untergang der Welt angespielt. Ähnliches finden wir in zahlreichen anderen Werken der Zeit; je näher sie dem Jahre 1000 steht, desto dunkler, pessimistischer und eindringlicher wird die Weltuntergangsdichtung.⁴⁴ Ein Gedicht beginnt: "Nun lehre ich dich, wie man den Freund lehren soll" (Hs. Corpus Christi College, Cambridge CCI). Eindringlich wird der liebe Freund ermahnt, sein Hab und Gut den Armen zu schenken, denn der Untergang der Welt sei nahe. Ähnlich wie sich bei der höfischen Dichtung des hohen Mittelalters aus der Haupttugend der *liberalitas* auf einen *minstrel* schließen läßt, der auf sie besonders angewiesen war, so macht die rigorose Weltverleugnungsdichtung häufig den Eindruck, daß die Mönche, die als Autoren anzusehen sind, nicht bis ins Innerste von der Unvermeidbarkeit des Weltunterganges überzeugt waren; denn die Schlußfolgerung des Almosengebens scheint nicht konsequent daraus hervorzugehen. Außerdem kommt der Verdacht, daß vor allem die klösterlichen Institutionen von der organisierten Schenkungsfreudigkeit profitierten.

Bekannt und oft erörtert ist das Gedicht *Rede der Seele an den Leichnam* (Vercelli Hs. 101—3).⁴⁵ In der Einleitung hören wir, daß die Seele den Leichnam, mit dem sie früher verbunden war, jede Woche besucht. Sie wirft dem Fleisch seine Verführungskünste vor, freut sich aber dennoch auf die Wiedervereinigung mit dem Weggeführten, der jetzt von Würmern

⁴⁴Vgl. dazu Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1095 f.

⁴⁵Text: ASPR II, S. 54—59.

zernagt ist, am Tage des jüngsten Gerichtes. Der Verfasser war Mönch, das Gedicht kann nicht lange vor dem Ende des 10. Jahrhunderts geschrieben worden sein. Bekannt ist auch die Versübersetzung von Bedas Gedicht *De Die Judicii*, unter dem Titel "Be Domes dæge" des öfteren gedruckt.⁴⁶ Metrisch ist das Gedicht deswegen von Interesse, weil die Halbverse teilweise Stabreim und Endreim aufweisen. Stabreimtragend sind auch unbetonte Partikel und andere nur leichtbetonte Formwörter. Offenbar befindet sich der Stabreim zu dieser Zeit im letzten Stadium der Auflösung.

Der Endreim tritt jedoch systematisch erst seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts in der geistlichen Dichtung auf. Vorher dürfte es schon Volkslieder mit Endreim gegeben haben. In der *Gemma Ecclesiastica* des Giraldus Cambrensis wird von einem Priester in Worcestershire erzählt, der die ganze Nacht nicht schlafen konnte, weil das junge Volk auf dem Friedhof tanzte und sang. Am Morgen sang er dann bei der Frühmesse statt *Dominus vobiscum* "Swete Lemman thin are" — süße Geliebte, deine Gnade, den Kehrreim eines Tanzliedes, das er während der Nacht mehrfach gehört hatte. Nicht nur die frommen Kirchgänger, auch der strenge Herr Bischof nahm Anstoß. Jeder wurde mit dem Anathema bedroht, der dieses Lied jemals wieder innerhalb der Grenzen der Diözese singen würde. Keines dieser Lieder ist erhalten, bekannt ist nur, daß es sie in reicher Zahl gegeben hat. Die ältesten geistlichen Lieder mit Kehrreim sind die *Cantica Beati Godrici*. Der hl. Godric war Einsiedler bei Durham, lebte 1110—1170 und dichtete verschiedene Lieder ohne Alliteration, aber mit Kehrreim. Auch rhythmisch ist die Annäherung an den Septenar deutlich zu erkennen:

Seinte Marie, Christes bur, Maidenenes clenhad, moderes flur

Allerdings ist der Rhythmus noch nicht rein alternierend. Die Senkungsfreiheit besteht noch in gewissen Grenzen, und die Reime sind noch nicht ganz rein. Godric will alle Lieder von der Mutter Gottes selbst in einer Vision gehört haben. Daher brauchte er keine neue Melodie zum Text zu erfinden. Godric sang sich die Lieder immer wieder vor und forderte seine Besucher auf, die Lieder von ihm zu lernen und möglichst oft vorzutragen, damit "vox hominum bonae voluntatis vocibus consociaretur angelicis". Godric selbst hatte in der Knabenschule der Marienkirche in Durham "audiendo, legendo, et psallendo" gute Kenntnis von "psalmis hymnis et orationibus" erhalten. Der damalige Stand des Kirchengesangs läßt sich an

⁴⁶ASPR VI, S. 58–67.

der Kunst Godrics ablesen. Bemerkenswert scheint vor allem der starke französische Einfluß, der dadurch zu erklären ist, daß der Bischofssitz von Durham ein normannischer Kulturmittelpunkt war. Hier ist eine der Keimzellen der mittelenglischen Lyrik zu sehen.

KAPITEL VI

Das Epos im Altenglischen

Art und Werden des Epos

Die gesamte erhaltene altenglische Dichtung ist nur in späten Manuskripten überliefert. Das *Exeterbuch* z. B. wurde nach Frederick Norman zwischen 970 und 990 geschrieben, aber die darin erhaltenen Stücke sind mit Sicherheit älter.¹ Ein guter Teil der Dichtung kann, sogar in der vorliegenden Form, bis zum 7. Jahrhundert zurückdatiert werden. Wenn Dichtung dieser Art auf Personen anspielt, die aus anderen literarischen Dokumenten oder aus der Historiographie unbekannt sind, so sollte das nicht verwundern. Diese Gestalten bedeuten dem heutigen Leser nichts mehr; sie werden aber für die damaligen Hörer nicht weniger wirklich gewesen sein als wohlbekannte Gestalten der politischen Geschichte um 900. Im *Deor* z. B. wird vom Ostgotenkönig Ermanarich berichtet, der etwa 370—375 starb. Der erste Hinweis auf ihn findet sich in der englischen Dichtung *Widsith*, und zwar in dem ältesten Teil, der etwa 650—700 entstanden ist. Das Manuskript aber, in dem *Deor* und *Widsith* enthalten sind, stammt erst aus dem späten 10. Jahrhundert, ist also 300 Jahre nach der mutmaßlichen Entstehung dieses Teiles niedergeschrieben.

Dennoch enthält diese Literatur eine große Zahl fragmentarischer, kurzer Texte, die mit einiger Sicherheit auf heroische festländische Tradition zurückgehen.²

Von anglistischer Dichtung ist in der ursprünglichen Sprache nichts erhalten. Sie hätte sich schon fixieren lassen können, das beweisen Runeninschriften, etwa der stabende Langvers auf dem Horn von Gallehus (Tondern). Aber für die Aufzeichnung größerer Dichtungen war diese Schrift ungeeignet. Alles Überlieferungswürdige lebte in mündlicher Tradition fort.

¹Vgl. zum folgenden F. Norman, "Problems in the Dating of *Deor*", *Franciplegius*, S. 206.

²Wolfgang Lange, "Anglistische Dichtung", in: *Geschichte Schleswig-Holsteins*, Bd. II, Lieferung 4 (Neumünster, 1964), S. 327–35.

Die anglische Dichtung spiegelt sich erst wieder in der sehr viel späteren angelsächsischen und dänischen Literatur.

Hauptgegenstand der Überlieferung ist der Kampf Offas an der Südgrenze seines Reiches, etwa Mitte des 4. Jahrhunderts. Gut 400 Jahre später liegen die angelsächsischen Quellen: *Widsith*, *Beowulf* und die angelsächsischen Königsgenealogien. Zwölf Generationen haben also den Stoff mündlich tradiert. Weitere 400 Jahre vergingen, bis dänische Annalisten sich des Stoffes annahmen; der wichtigste ist Saxo Grammaticus.

Ein Vergleich zwischen zwei Stellen im *Widsith* (35—44) und im *Beowulf* (1945 ff.), die sich beide mit der Offa-Geschichte beschäftigen, zeigt, daß es eine anglische Merkdichtung über historische Namen und Vorgänge gegeben hat. Der Exkurs des *Beowulf* läßt ferner an eine anglische Preisdichtung denken, vielleicht sogar an eine historische Aktualisierung zur Huldigung an einen angelsächsischen König des gleichen Namens.

Solche Gedichte stellen die Lebensauffassung der späteren angelsächsischen Siedler vor der Auswanderung dar, verbinden also die angelsächsische mit der festlandgermanischen Kultur. Sie sind nicht nur wegen ihres Alters von Interesse, sondern auch wegen ihres Entstehungsortes, der gemeinsamen germanischen Urheimat und ihrer Kultur. Hier sind insbesondere zu nennen: *Widsith*, *Waldere* und die *Finn-Bruchstücke*. Bemerkenswert ist, daß nirgends in der angelsächsischen Dichtung ein Angelsachse Held eines Liedes ist. Selbst angelsächsische Personennamen wie Horsa sind schon in altenglischer Zeit spurlos untergegangen. Verherrlicht werden auf der Insel nur kontinentale Sagengestalten.

Die erhaltenen Bruchstücke mögen nicht gerade für eine umfangreiche angelsächsische heroische Dichtung sprechen. Aber Literatur wurde während jener Zeit nicht wie heute verbreitet: Vor allem heroische Dichtung war *oral poetry*, mündlich übermittelte Vortragsdichtung, die sich häufig generationenlang im Gedächtnis der Scops lebendig erhielt. Schon Tacitus berichtet gegen Ende des 1. Jahrhunderts in seiner *Germania*:

In alten Liedern, der einzigen Art geschichtlicher Überlieferung bei ihnen, preisen sie Tuisto, einen erdentsprossenen Gott. Diesem schreiben sie einen Sohn Mannus zu, den Ahnherrn und Begründer ihres Volkes, dem Mannus wieder drei Söhne, nach deren Namen sich die Stämme an der Meeresküste als Ingaevonen, die in der Mitte des Landes als Herminonen, die übrigen als Istaevonen bezeichnen. Manche behaupten auch – die Urzeit läßt hier ja freien Spielraum –, der Gott habe mehr (als drei) Söhne gehabt und es gebe

darum mehr Stammesnamen, die Marser, Gambriwier, Sueben und Vandilier, und das seien die echten alten Namen . . .

Man berichtet, daß auch Hercules bei ihnen gewesen sei, und wirklich besingen sie ihn als ersten aller Helden, wenn sie in ihre Kämpfe ziehen. Es gibt bei ihnen auch noch Lieder, durch deren Wiedergabe, den sogenannten Barditus, sie ihren Mut anfeuern und den Ausgang eines bevorstehenden Kampfes allein schon aus dem Klang deuten. Denn sie erregen Schrecken oder haben selber Angst, je nachdem der Gesang der Kämpferreihe war; sie sehen hierin ja nicht lediglich Stimmen als vielmehr den Einklang ihres Mannesmuts. Sie haben es dabei vor allem auf ein rauhes Tönen und dumpfes Hervorstößen abgesehen; darum halten sie ihre Schilde vor den Mund, damit die Stimme durch den Widerhall voller und wuchtiger anschwillt.³

Tacitus hat das typische Merkmal der Alliterationsdichtung, nämlich das Steigen und Fallen des Rhythmus, *fractum murmur*, im Auge, nicht aber unartikulierte Kriegsgeschrei. Dennoch hielten die Römer offensichtlich nicht viel von den germanischen Heldenliedern und ihrem Vortrag. Das geht jedenfalls aus den Versen eines römischen Dichters 300 Jahre nach Tacitus hervor, der die gotischen Festmahle mit folgenden Worten beschreibt:

Inter eils goticum *scapia matzia ia drincan*:
non audet quisquam dignos edicere versus.⁴

Was der Römer von der Verskunst der Goten hielt, läßt sich dem onomatopoetischen gotischen Teil des Verses entnehmen: "*scapia matzia ia drincan*."

Aber selbst wenn man dem Römer glaubt, daß die germanischen Lieder rau und urtümlich sowie mit seiner Vorstellung von *dignus* nicht vereinbar waren, sind wir ihm doch dankbar für den ältesten Bericht über germanische Dichtung, vorgetragen bei friedlichen Gastmählern. Auch aus den folgenden Jahrhunderten gibt es Berichte über solche Gesänge, die der Kurzweil der Schmausenden dienen und offenbar kaum jemals schriftlich fixiert wurden. Man reichte sie vielmehr mündlich weiter, und sie dürften daher ohne Spuren zu hinterlassen untergegangen sein.

Alcuin schrieb im Jahre 797 einen Brief an den Bischof Higbald von Lindis-

³Tacitus, *Germania* (lat. und deutsch), hrsg. von Josef Lindauer (Hamburg, 1967), S. 7 und 9.

⁴Zit. bei Wrenn, *Old English Literature*, S. 75 ("während die Goten sich untereinander mit Trinksprüchen grüßen, machen sie Dichtung, essen und trinken. Nicht einer wagt, würdige Verse zu rezitieren").

farne.⁵ Beim Mahle der Mönche, so rät Alcuin, solle man dem Vorleser lauschen und nicht der Harfe — “sermones patrum, non carmina gentilium”. Lieder von den Heiden ist das wesentliche Stichwort. Aber Alcuin bleibt nicht abstrakt. Er fügt ein Exemplum der zu verschmähenden Lieder ein, und zwar ein Preislied auf Ingeld, der auch aus dem *Beowulf*-Epos bekannt ist. Was hat dieser Ingeld, so fragt Alcuin, mit Christus zu schaffen? “Quid Hinieldus cum Christo?” Gott will mit den heidnischen Gestalten keine Gemeinschaft haben: “quia rex ille aeternus regnat in caelo, ille paganus perditus plangit in inferno.”

Selbst in Klöstern wurden also während der Mahlzeiten weltliche Lieder gesungen, und zwar solche von germanischen Helden im allgemeinen, insbesondere aber von einem Helden der Hadubarden, Ingeld, der nach der Sage beim Hochzeitsmahl, aufgereizt durch Starcatherus, den greisen Freund seines Vaters Frotho, für dessen Ermordung an den Swertingen blutige Rache nahm (vgl. *Beowulf*, V. 2020 ff.)⁶

Noch eine weitere Auskunft gibt Alcuin über die Dichtung und die Vortragsweise dieser Zeit. Den Stimmen der Vorleser sollen die frommen Christen im Gotteshause lauschen, “non ridentium turbam in plateis” — nicht dem Lärm der Lachenden auf Straßen und Plätzen; oder an anderer Stelle: “Audiantur in domibus vestris legentes, non ludentes in platea”. Der Citharista kann demnach also keineswegs ein zufällig anwesender Amateur oder Dilettant gewesen sein, sondern muß dem Stand des Scop, des fahrenden Sängers angehört haben. Wir wissen nicht genau, wo diese Sänger ihre Kunst zum Besten gegeben haben, aber wenn sie selbst in den Hallen eines Bischofs mit dem Vorleser religiöser Texte konkurrierten, müssen sie auch in den Häusern der weltlichen Adligen heimisch gewesen sein. Zusätzlich waren sie auch auf dem Marktplatz und der Straße tätig, ähnlich wie ihre hochmittelalterlichen Nachfahren, die *minstrels*.

Gesetz, Recht und Mythos, Sage und Heldenlob wurden auf dem Wege mündlicher Überlieferung fortgepflanzt. Wie die Germanen zu ihrer Liedkunst kamen, läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Heldendichtung entstand fast gleichzeitig im gesamten germanischen Siedlungsgebiet, an der Eider im Norden ebenso wie am Dnjepr im äußersten Südosten. Direkte Einflußlinien sind nicht nachzuweisen, obwohl manche Sagen von einem Stamm zum anderen gewandert sein mögen. Das gesamte Germanentum war an der Ausbildung der Heldensagen gleichermaßen beteiligt.

⁵Vgl. zum folgenden Brandl, *Altengl. Lit.*, S. 980–81.

⁶Die Alcuin-Stellen zit. nach Brandl, *Altengl. Lit.*, S. 980–81.

Die Ostgermanen sind dabei schwächer vertreten, dafür aber mit um so bedeutenderen Werken. Gerade bei den Goten läßt sich ein reiches dichterisches Schaffen nachweisen, vor allem in den Südostsitzen und in Italien. Ferner wissen wir Genaueres über das Dichten der Franken in Frankreich, der Dänen im heutigen Dänemark, der Langobarden in Italien. Andere Stämme mögen auch gedichtet haben, doch ist außer Anspielungen so gut wie nichts erhalten. Eine weitere Gruppe von Heldenliedern läßt sich nicht einem bestimmten Stamm zuweisen, etwa die Lieder von Walther, Hilde und Finn. Insgesamt ist das Bild reich und bunt. Die ältesten Gedichte wurzeln in der Geschichte des eigenen Stammes, so etwa das Lied von Offa und das Hunnenschlachtlied. Auch die Lieder von Ermanarich und Hilde gehören zur historischen Dichtung, nur verschleierten sich mit dem zeitlichen Abstand von den historischen Ereignissen auch die Umrisse der dargestellten Wirklichkeit. Übernatürliches dringt in die Abbildung historischer Vorgänge ein, *humana* und *divina* vermischen sich, wie das nach Livius recht häufig bei der Darstellung ganz alter Geschichten der Fall zu sein pflegt: „Datur haec uenia antiquitati ut miscendo humana diuinis primordia urbium augustiora faciat”.⁷

Unterschiede gibt es jedoch insofern, als bei einigen Liedern direkte historische Auseinandersetzungen mit Nachbarstämmen zugrunde liegen, wie z. B. bei dem Lied von Theoderichs Sieg über Odoaker in der Rabenschlacht, vom Untergang der rheinischen Burgunden, der Vertreibung germanischer Stämme von den Ostseeeinseln, während über andere germanische Heldenlieder keinerlei historisches Belegmaterial erhalten ist, so etwa beim Offa-Lied.

Die meisten Lieder gehen auf Ereignisse und Erlebnisse in der Zeit zwischen 500 und 600 zurück. Erste christliche Beimengungen gesellen sich im 7. Jahrhundert zu den heidnischen Sagen, christliche Gesittung mischt sich mit heroisch-heidnischem Ethos. Das Weltbild wird komplexer und nuancenreicher, der Austausch mit Nachbarstämmen wächst, Lieder wandern über die Grenzen des Stammes hinweg und werden bei weit entfernten Völkern aufgenommen und weiter entwickelt. Das schönste Beispiel dafür ist die Wielandsage, die zwischen Deutschland, Skandinavien und England ausgetauscht und abgewandelt wurde. Am spätesten hat die deutsche Heldensage ihre Blüte erlebt, aber dafür hat sie sich auch sehr viel länger gehalten und in spätere Zeiten hineingewirkt.

⁷Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, ed. R. S. Conway and C. F. Walters (Oxford, 1914), Bd. I, Praefatio 7.

Lange Zeit war die Frage umstritten, ob das Heldenepos Leistung von individuellen Dichterpersönlichkeiten oder eines dichtenden Volkes gewesen sei.⁸ Noch die Forschergeneration um 1900 war von den Ideen des Sturm und Drang und der Romantik beseelt, und noch heute wirken die Ideen von Herder, Brentano und den Brüdern Grimm nach. Das heroische Epos hat zum Gegenstand wichtige geschichtliche Ereignisse oder bekannte historische Gestalten, die in der Rückerinnerung vergrößert und ausgeschmückt werden. Aus der Geschichte wird allmählich Sage, und die Sage liegt den poetischen Fassungen des heroischen Epos zugrunde. Mit der Sage verbündet sich der Mythos, der als menschliche Geschichte aufgefaßt wird und mit der historischen Überlieferung zur Einheit verschmilzt. Achilles, Odysseus, Beowulf, Siegfried und Brunhilde haben für den Gestalter den gleichen Grad von Historizität wie Attila oder Theoderich. Die Gründe für die Umwandlung eines historischen Herrschers in eine Sagengestalt müssen in jedem Einzelfall neu bestimmt werden. Meist wird der Herrscher keineswegs durch die Dichter unsterblich gemacht, sondern durch die Erinnerung des Volkes, d. h. durch volksläufige Geschichten über ihn. Von König Arthur z. B. gab es im Volksmund mündlich tradierte Geschichten, die vor allen literarischen Versionen liegen und daher nicht literarisch beeinflusst sein können. Auch andere historische Herrscher, wie z. B. Karl der Große oder Attila, sind schon nach drei Generationen in die Heldensage übergegangen. In welcher Form diese Geschichten weitergegeben wurden, ist unklar. Man weiß zwar von Wace, daß es um 1150 Geschichten über König Arthurs Tafelrunde gegeben hat, aber sie lassen sich nicht mehr rekonstruieren; wir wissen nicht, ob sie in Form von Liedern gesungen wurden oder als Prosageschichten von Mund zu Mund weitergegeben worden sind.

Im Verlaufe der Überlieferung verändert sich die Sage nach einer Gesetzmäßigkeit, die erst in neuerer Zeit erkannt wurde. Die meisten Geschehnisse werden ins Persönliche, Emotionale übertragen und aufgelöst, Lücken werden ergänzt, Motive eingefügt, ähnliche Ereignisse und Situationen aus benachbarten Sagenkreisen übernommen. Diese Art von Synkretismus ist überall im Volksepos zu erkennen; auch beim *Beowulflied* liegt ein solches Ineinander- und Übereinanderwachsen verschiedener Motive und liedhafter Teile vor. Karl der Große verschmilzt mit Karl Martell und Karl dem Kahlen, König Arthur mit Alexander und Charlemagne. Zeitlich weit auseinanderliegende Helden werden zusammengeführt, Etzel, Dietrich

⁸Vgl. dazu John Meier, *Werden und Leben des Volksepos* (Halle, 1909).

und Chlodwig, Theudebert und Theuderich. Urheber dieser Änderungen ist immer ein Individuum, aber nur durch Rezeption und Anklang beim Volk werden die Änderungen eingebürgert und dadurch zum Bestand der Volksüberlieferung.

Der epische Heldengesang ist nur im primitiven, buchlosen Zeitalter zu Hause. Früher nahm man an, daß jeder singen und dichten konnte. Heute halten wir uns lieber an die "Fallgeschichte" des Sängers Cædmon, dem die Gabe des Gesangs in der Nacht durch ein himmlisches Wesen geschenkt wurde, der also vorher nicht singen konnte und dessen unerklärliche, plötzlich auftretende Begabung man auch damals als Geschenk des Himmels ansah. Richtig ist allerdings, daß die Stoffe bekannt waren, der Sänger also nichts grundlegend Neues erfinden mußte und auch das von ihm benutzte Idiom vorgeprägt war. Erleichternd trat in germanischer Zeit die Einförmigkeit des Versmaßes hinzu, die den vorhandenen Formelschatz verfügbar machte und damit die Improvisation begünstigte. Dennoch werden im Laufe der Zeit einige Sänger ein größeres Repertoire zur Verfügung gehabt haben als die Konkurrenten und daher zu Hofsängern avanciert sein. Sie waren sicher noch eine zeitlang mit Dilettanten zusammen tätig: Hrothgar sang neben seinem Scop, aber durch die größere Kunstfertigkeit wird doch bald der Scop zum privilegierten Sänger geworden sein, der selbst Verantwortung für das Liedgut der Väter empfand und sich auch verpflichtet sah, es lebendig zu erhalten und weiterzugeben. Zwei Stadien lassen sich beim berufsmäßigen Sänger unterscheiden, das aöidische und das rhapsodische. Im ersten wird improvisiert, im zweiten gibt der Sänger fertige Lieder wieder. Nur das erste Stadium ist das eigentlich epische. Wir finden es bei den Sängern Homers, Demodokos und Phemios, wir dürfen es beim westgermanischen Scop annehmen. Bei solcher Art des improvisierenden Vortrags erfindet der Sänger nicht neu, sondern erzählt einen bekannten Inhalt, in dem kleine Vortragsteile, eben die Formeln, in bestimmter Reihenfolge aneinandergesetzt werden. Meier weist darauf hin, daß schon im 6. Jahrhundert in einer Pseudo-Hesiodischen Stelle das Zusammenflicken des Gesangs angedeutet wurde. Die kleinen Teile sind die *Formeln*, die manchmal zu größeren Einheiten zusammenwachsen können, wie z. B. zur Schilderung typischer Situationen und Sachverhalte, Bewaffnung eines Helden, Kampfgeschehen, Landschaftshintergrund, Hereinbrechen der Nacht usw. Der Sänger hat also keine fertigen Lieder, sondern nur den Stoff und die vorgeformten Teile, die er improvisierend aneinander reiht. Dichtung ist ihm also Aktion, Handlung, jedes Lied wird beim neuen Vortrag neu geschaffen, und nie-

mals ist ein Vortrag mit einem vorausgehenden identisch. Je nach Stimmung behandelt der Sänger dieses Motiv knapp, jenes aber weit ausholend, und immer richtet er sich nach den besonderen Interessen des Publikums wie auch nach dem, was ankommt und gefällt.

Eine wichtige Frage bleibt noch zu klären, die der Forschung seit den Tagen Lachmanns Schwierigkeiten macht. Wie ist die Grenze zwischen Volksdichtung und Kunstpoesie zu ziehen, wie wurden die Lieder zum Epos? Unter Volkspoesie versteht man im allgemeinen die im Volk lebendige, anonyme Dichtung, auf die niemand ein individuelles Anrecht erhebt, und die vom Volk verändert, umgegossen und weitergereicht wird. Auf die frühen epischen Lieder, Balladen und Märchen mag eine solche Definition passen, nicht jedoch auf Werke wie den *Beowulf* oder den allit. *Morte Arthure*. Hier handelt es sich um Kunstepen, die von individuellen Sängern im mündlich-formelhaften Stil vorgetragen und unmittelbar nach dem mündlichen Vortrag zu Papier gebracht wurden. Werke dieser Art verbinden also höchste individuelle Kunstfertigkeit, z. B. bewußte Planung des Aufbaus und der Proportion der Teile mit allen Kriterien des improvisierenden Vortragsstils. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß es auch von *Beowulf* und *AMA* Parallelversionen gegeben hat, die sich in allen wesentlichen Merkmalen von den überlieferten Versionen unterscheiden. Daß ein größeres Epos wie *AMA* Wort für Wort auswendig gelernt und des öfteren reproduziert wurde, ist unwahrscheinlich. Wohl aber trifft das auf den rhapsodischen Vortrag der kleinen epischen Balladen und Romanzen zu, die jedoch nicht direkt mit den alliterierenden Großformen verwandt sind. Es führt kein Weg vom *Beowulf* zum *Sir Thopas*, wohl aber zum *AMA*, dem letzten genuinen Beispiel des äöidischen Dichtens in England. Für *Beowulf* wie für die *Odyssee* ist die schriftliche Fixierung Notwendigkeit der Verbreitung und Erhaltung.

Der Geist der angelsächsischen Dichtung

Im Angelsächsischen leben zwei Weltanschauungen und auch zwei Stile nebeneinander. Die eine ist die heidnisch-heroische, die im germanischen Raum eine lange Vorgeschichte hat und als heimisches Erbeil zäh verteidigt wurde, die andere kommt mit der Missionierung aus der Fremde und ist ganz jenseitig ausgerichtet. Höchstes Ideal der weltlichen Dichtung ist Ruhm und Ehre; ewig lebt im Grunde nur der Tatenruhm berühmter Recken, durch den die Erinnerung an die Edlen wachgehalten wird. Tapferkeit ist oberste Pflicht des Kriegers, Feigheit vor dem Feind schlimmste

Schande. Jeder Mensch hat das ihm bestimmte Schicksal auf sich zu nehmen, denn: "Wyrð bið ful aræd" — das Schicksal ist ganz und gar festgesetzt. Die christliche Lehre geht damit nicht ganz konform. Sie lehrt Verachtung des Diesseitigen und Ausrichtung der Gedanken auf das Jenseits. Dennoch gelingt es aber dieser asketisch-mönchischen Auffassung nicht, das Interesse für Heldensage und heroische Geschichte völlig zu verdrängen. Die Stoffe werden vielmehr nur angeglichen, teilweise auch nur mit christlichen Motiven durchmischt. Beide Weltanschauungen begegnen einander und einigen sich auf halber Linie. Das Ergebnis ist eine ungemein reizvolle, für den germanischen Raum einmalige Mischung von Ingredienzien, bei der das heidnische Element erkennbar und tonangebend bleibt. Dennoch sind die beiden Welten aber nicht unversöhnlich einander gegenübergestellt. Die Treue z. B. ist ein beiden Lebensauffassungen gemeinsames Ideal, einmal dem Lehnsherrn, dann dem christlich umgeformten *dryhten*, dem himmlischen Gefolgsherrn gegenüber. Der Wortschatz zeigt, daß viele Wörter aus dem Sinnbereich des weltlichen Lehnswesens auf den religiösen Bereich übertragen wurden. Auch die Ergebntheit in das Schicksal konnte leicht christianisiert werden. Daher kommt es, daß man sich noch heute darüber streitet, ob *wyrð* heidnisches Schicksal oder schon völlig assimilierte *ancilla dei* ist. Zweifellos war man sich der mit *wyrð* allgemein verknüpften Assoziationen oder Konsoziationen durchaus noch bewußt, selbst wenn die Verwandtschaft mit einem christlich aufgefaßten Schicksal aus dem Kontext evident ist. Wie man in jener Zeit Entgegengesetztes vereinigte, zeigt eine Stelle im *Wanderer*, wo es heißt, daß die *Engel* im Himmel den Tatenruhm der Edlen wachhalten. Das ist eine sehr oberflächliche Christianisierung des Tatenruhms, der zutiefst unchristlich ist, da die *superbia* als Hauptsünde, und damit der *þrym*, der altenglischen Entsprechung der *superbia*, als diametral entgegengesetzt angesehen wurde. *þrym* steht ganz oben in der Skala der germanischen Werte, während *superbia* in der christlichen Heilslehre ganz oben in der Liste der Todsünden steht.

Im Grunde werden also nur christliche und heidnische Auffassungen nebeneinander gestellt oder ineinander verzahnt. Dafür finden sich überraschend viele Beispiele, u. a. auch in der bildenden Kunst. Auf nordhumbrischen Steinkreuzen finden wir z. B. die Bestrafung Lokis durch die Götter neben dem Kruzifixus, auf Franks Casket die Wielandsage neben den Heiligen Drei Königen. Beda berichtet schließlich von den beiden Altären Redwealds, von denen der eine für den christlichen Gottesdienst, der andere für das heidnische Opfer benutzt wurde. Das ist eine äußerliche Entsprechung zur Literatur der Angelsachsen, die ähnlich genetisch disparate Ele-

mente vereinigte, wobei die Autoren aber niemals eine Gegensätzlichkeit der Elemente empfanden, sondern von deren Harmonie und Kongruenz überzeugt waren.

Beowulf

Der Stoff

In Gordons Einleitung zu seiner *Beowulf*-Übersetzung heißt es, eine zusammenfassende Inhaltsangabe des Werkes höre sich wie ein Kindermärchen an.⁹ Der Kampf mit Grendel in der Halle, die Erschlagung von Grendels Mutter und die Begegnung mit dem feuerspeienden Drachen gehörten zu derselben Art wie die Abenteuer von Jack the Giant Killer. Eine solche Inhaltsangabe, so meint Gordon, müsse notwendigerweise einen falschen Eindruck von Stil und Geist des Gedichtes vermitteln. Es habe epische Würde und trotz des phantastischen Charakters der Ereignisse einen gewissen Realismus.

Das Beowulfepos beginnt mit einem Preislied auf die vorzeitlichen Heldentaten der Speerläufer, deren König Scyld der Scefing ein guter und berühmter Herrscher war. Bei seinem Tode trägt man ihn an das Meer, und er fährt auf einem Schiff mit Schmuck und Waffen ins Meer hinaus. Nach Scyld herrschen Beowulf (nicht der Held des Epos) und Healfdene, der vier Kinder, Heorogar, Hroðgar, Halga und eine Tochter, hat. König Hroðgar läßt die herrliche Halle *Heorot* (Hirsch) bauen. Den Unhold Grendel ergrimmt der Jubel und Skaldensang, der aus der Halle erklingt.

⁹R. K. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry* (London, 1954 u. ö.), S. 1. Weitere Übersetzungen C. W. Kennedy, *Beowulf, the Oldest English Epic* (New York, 1940); J. R. Clark Hall/C. L. Wrenn, *Beowulf and the Finnsburg Fragment. A Translation into Modern English Prose* (London, ²1950). Kritische Ausgaben mit Kommentar: F. Klaeber, *Beowulf and the Fight at Finnsburg* (Boston, ³1951), Supplements 1941 und 1950; C. L. Wrenn, *Beowulf: with the Finnsburg Fragment* (London, ³1958). Grundlegend sind: R. W. Chambers and C. L. Wrenn, *Beowulf: An Introduction to the Study of the Poem with a Discussion of the Stories of Offa and Finn* (Cambridge, ³1959); W. W. Lawrence, *Beowulf and Epic Tradition* (Cambridge, Mass., 1928); D. Whitelock, *The Audience of Beowulf* (Oxford, 1951); A. G. Brodeur, *The Art of Beowulf* (Berkeley, 1959); drs., "The Structure and Unity of *Beowulf*", *PMLA*, 68 (1953). Vgl. auch die beiden Sammlungen klassischer Aufsätze zum *Beowulf*: Lewis E. Nicholson, ed., *An Anthology of Beowulf Criticism* (Notre Dame, Ind., 1963) und Donald K. Fry, *The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J., 1968). Der *Beowulf*-Text wird zit. nach E. V. K. Dobbie, *Beowulf and Judith* (London, 1953) (= ASPR, IV).

Eines Nachts schleppt er dreißig Krieger als Fraß nach Hause; das gleiche tut er in der nächsten Nacht. Bald wagt niemand mehr, in der Halle zu ruhen.

Als Beowulf, ein Gaute, von Grendels Untaten hört, rüstet er ein Schiff aus und landet an der Klippe nahe von Heorot. Ein Strandwart bringt die Gäste zur Halle. König Hroðgar kennt Beowulf aus früheren Jahren und weiß, daß er so stark wie dreißig Männer zusammen ist. Beowulf bittet um die Gunst, mit Grendel kämpfen zu dürfen; er will ihm mit der bloßen Faust entgegentreten.

Unferð, den Sohn des Ecglaß, erzürnt der Mut des Fremden, und er beginnt eine Schmährede. Beowulf erzählt darauf von Kämpfen, die seinen Mut und seine Stärke herausstreichen. Unferð hat solche Taten nie vollbracht; er hat nur seine nächsten Verwandten getötet.

Nachts legt sich Beowulf ungerüstet auf das Ruhelager. Grendel naht, freut sich über die Opfer und ergreift den ersten. Als er zu Beowulf kommt, der sich heftig wehrt, will Grendel fliehen. Aber Beowulf ergreift Grendels Arm, bricht ihm die Finger und reißt ihm schließlich den Arm aus. Der Unhold flieht ins Moor.

Die Helden loben Beowulfs Tat, ein Scop dichtet sogleich ein Preislied. Auch Hroðgar hat Grendels Klaue unter dem Dache hängen sehen und lobt Beowulfs Kraft.

Heorot wird zur Siegesfeier geschmückt und Hroðgar beschenkt Beowulf mit kostbaren Waffen. Niemand ahnt das nahende Verhängnis; denn Grendels Mutter macht sich zur Nacht voller Rachsucht nach Heorot auf. Sie wird gestört, schleppt aber den getöteten Æschere mit sich fort. Beowulf, der anderswo schläft, erfährt erst am Morgen von dem Unheil. Man folgt der Spur des Unholds bis zu einer Klippe, auf der Æscheres Haupt liegt. Beowulf taucht in die Tiefe eines Sees und beginnt mit dem Weib zu ringen; er erschlägt es mit einem auf dem Grunde gefundenen Schwert. Grendels Leiche trennt er den Kopf ab und trägt ihn zusammen mit dem Schwert statt aller Schätze, die aufgehäuft sind, fort.

Beowulf überreicht dem König als Siegesbeute den Schwertgriff; Hroðgar preist darauf in längerer Rede Beowulf als den edelsten aller Helden. Am nächsten Tag nimmt Beowulf Abschied und verspricht Hroðgar Hilfe, wenn je ein Feind ihn bedrängen sollte. Feindschaft zwischen Gauten und Dänen wird es nun nicht mehr geben.

Beowulf kehrt zu König Hygelac zurück, dem er alles schenkt, was er

von Hroðgar erhalten hat. Hygelac gibt ihm darauf ein kostbares Schwert, belohnt ihn mit Land und Gold.

Als Hygelac und sein Sohn Heardred im Kampf sterben, wird Beowulf König der Gauten. Fünfzig Jahre später beginnt ein Drache, der einen Hort hütet, das Land heimzusuchen, nachdem ein verbannter Knecht eine Goldschale entwendet hat. Das Gautenreich hat schwer zu leiden, und Beowulfs Halle wird zerstört. Der König beschließt, den Drachen zu töten und läßt sich einen Schild von Eisen schmieden. Der Dieb des Kleinods bringt Beowulf und dessen Mannen zu einer Erdhöhle in der Nähe des Meeres, wo der Hort ruht.

Beowulf fordert den Feind heraus, der Unhold naht mit Gift und Feuer. Die Gefährten sind feige in den Wald geflüchtet. Im Kampf wird der König vom Drachen in den Hals gebissen. Wiglaf, der bei Beowulf geblieben ist, rächt den König, indem er dem Untier das Schwert in den Leib stößt. Beowulf fühlt sein Ende nahen und beklagt, daß er keinem Sohn die Herrschaft übergeben kann. Er bittet Wiglaf, den Hort des Drachen herbeizuholen, damit er sich vor seinem Tode noch daran erfreuen kann. Es ist sein Wunsch, in einem Grabhügel beigesetzt zu werden, der am Hronesnaes (Walfischvorgebirge) emporragt und weithin den Seefahrern als Beowulfs Berg sichtbar sein soll. Der greise König übergibt dem treuen Wiglaf seine Waffen sowie einen Halsring und stirbt.

Wiglaf ordnet die Trauerfeier an. Er ist voller Schmerz, da er den König nicht von dem schweren Kampf hat zurückhalten können. Hart verurteilt er die feigen Kampfgefährten, die vor dem Drachen geflohen waren. Das Epos endet mit einem elegischen Ausblick auf kommende schwere Zeiten.

Die Stoffgeschichte

Schon bei flüchtiger Lektüre des *Beowulf* fällt auf, daß das Werk aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt ist. Die frühere Forschung nahm, ähnlich wie auch beim *Nibelungenlied*, vier Hauptlieder mit Interpolationen an, die von einem späteren Redaktor zu äußerlicher Einheit zusammengeschmolzen wurden (Müllenhoff). Grendelkampf, Grendelmutter-Kampf, Drachenkampf und Beowulfs heldenhafte Laufbahn mußten die ursprünglichen Sonderteile sein. Noch Schücking¹⁰ erkennt eine deutliche Zäsur zwischen Grendelabenteuern und Drachenkampf und legt dar, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Teilen ebenso groß sei wie

¹⁰Levin L. Schücking, *Beowulfs Rückkehr* (Halle, 1906), S. 9 ff.

zwischen *Ilias* und *Odyssee*; beide Teile würden nur durch die Person Beowulfs zusammengehalten. Auf die strukturellen Probleme wird noch einzugehen sein. Zunächst sind die einzelnen Teile hinsichtlich ihrer Herkunft zu untersuchen.

Die moderne Stoff- und Motivforschung zum *Beowulf* begann erst mit Panzer, der 1910 in einer Studie über den *Beowulf* zeigte, daß das gesamte übernatürliche Geschehen um Beowulf offenbar keine geniale Erfindung eines Dichters ist, sondern auf volkstümliches Erzählgut zurückgeht.¹¹ Besonders weit verbreitet ist das Märchen vom nächtlichen Erscheinen eines Dämons, der raubt und mordet, dann aber durch einen besonders kühnen Helden festgehalten wird, sich losreißt und in einen unterirdischen Schlupfwinkel flieht. Der Held folgt der blutigen Spur, steigt in die Tiefe hinab und besiegt das Ungeheuer endgültig. In bestimmten Versionen wird dem Dämon ein Glied entrissen, und auch die Mutter der Ungeheuers taucht gelegentlich als zusätzlicher Feind auf; vielfach ist es dem Helden nur durch ein unten gefundenes Schwert möglich, den Gegner zu überwinden. Aus all diesen Einzelheiten geht hervor, daß der *Beowulf*-Dichter so gut wie nichts erfunden hat. Sämtliche Züge gehen auf das Volksmärchen zurück, es fragt sich nur noch, auf welche Varianten.

Erstaunliche Parallelen finden sich in der *Saga of Rolf Kraki*, in der von einem Gauten namens Bjarki berichtet wird.¹² Bjarki zieht an den Königshof Krakis und erlegt zur Julzeit einen schrecklichen Troll, der Jahre zuvor die Königshalle heimgesucht hatte. Die wesentlichen Motive dieses Teiles der Sage stimmen genau mit dem *Beowulf* überein, u. a. auch die Aufteilung der Handlung in verschiedene Szenen. Es gab also auf skandinavischem Boden ein Lied, das die Trollsage zum Inhalt hatte. An eine Abstammung dieser Sage vom *Beowulf* zu denken, verbietet sich deshalb, weil das englische Gedicht in Dänemark spielt und von einem Skjaldungen-König handelt. Die dem Grendelkampf ähnelnde Fabel, die auf nordischem Boden spielt und an Gautenheld und Dänenkönig geknüpft ist, muß schon in demselben Zusammenhang aus Skandinavien nach England übernommen worden sein.

Wenn also nahezu alle heroischen Motive auf skandinavische Vorformen zurückzuführen sind, so bleiben nur noch wenige zusätzlich hinzugetretene Elemente zu erläutern, die den Charakter des Volksepos stark abgewandelt

¹¹F. Panzer, *Studien zur germanischen Sagengeschichte. I. Beowulf* (München, 1910). Vgl. ferner Chambers, *Beowulf*, S. 41 ff., 304 ff., 451 ff.

¹²Vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 54 ff.

haben. Das sind vor allem die übernatürlichen und märchenhaften Züge, die auf irische Quellen zurückgehen sollen.¹³ In irischen Darstellungen des Stoffes wird die Halle seit langem von einem Dämon heimgesucht, der schließlich seinen Überwinder in einem jungen Helden findet, der ihm einen Arm ausreißt. Die Mutter des Verwandten will Rache nehmen, aber der Held verfolgt sie bis in das Schlupfloch unter Wasser, wo ein helles Feuer brennt. Der verwundete Unhold liegt auf einem Lager. Als er endlich überwunden ist, steigt sein Blut an die Oberfläche des Wassers, und die oben Wartenden schließen daraus auf den Tod des Helden. Der Sieger schneidet dem Überwundenen den Kopf ab und nimmt ihn als Beute mit nach oben.

Um die ganze Komplexität des Problems deutlich zu machen, muß noch auf die isländische *Grettirsaga* hingewiesen werden, die ebenfalls eine Reihe verblüffender Parallelen zum Grendelkampf enthält.¹⁴ Ein Troll spukt danach um die Weihnachtszeit im isländischen Eyjardal und tötet jeden, der es wagt, allein zu Hause zu bleiben. Grettir, der Held der Sage, verspricht, den Unhold zu besiegen. In einer Kammer wartet er auf den unheimlichen Besuch. Ein Riesenweib betritt die Stube und ringt mit Grettir, dem es nach langem Kampf gelingt, ihr einen Arm abzuheben. Das Weib stürzt sich ins Wasser und verschwindet. Grettir taucht nach einigen Tagen hinab, findet den Eingang zur Riesenhöhle, in der ein großes Feuer brennt und wird von einem männlichen Riesen mit einem Speiß namens Heftisax angegriffen. Grettirs Schwert schneidet die Waffe entzwei, der Riese wird getötet, sein Blut färbt das Wasser.

Welchen Typ hat nun der *Beowulf*-Dichter wirklich benutzt? Da uns nur späte Nachfahren der ursprünglichen Geschichte erhalten sind, werden wir keine sichere Entscheidung fällen können. Die isländische Sage wird auf skandinavische Vorläufer zurückgehen, und dasselbe ist sicherlich auch im Falle der keltischen Märchen möglich. Die wahrscheinlichste Lösung ist, daß der *Beowulf*-Dichter eine dänische Sage in ein breites Epos übertragen hat, wobei er irische Märchenmotive mitverwendete.

Für den letzten Teil des *Beowulf*, den Kampf des Helden gegen einen gefährlichen Drachen, gibt es keine leicht erkennbare Quelle oder Parallele. Die Gautenkönige sind in der Sage niemals in einen Drachenkampf verwickelt gewesen. Man muß daher entferntere Parallelen heranziehen. Na-

¹³Kittredge hat die unter dem Namen "The Hand and the Child" bekannten keltischen Erzählungen zusammengestellt, vgl. dazu Chambers, *Beowulf*, S. 491 ff.

¹⁴Vgl. ebd. S. 48 ff. und S. 146 ff. Auszüge in Übersetzungen.

türlich ist das Motiv des Drachenkampfes sehr beliebt und schon früh Bestandteil aller möglichen Literaturen. Saxo Grammaticus berichtet über den Drachenkampf des Dänenkönigs Frotho, der nach Sievers als eventuelle Quelle angesehen werden könnte.¹⁵ Aber bei genauerer Betrachtung gibt es doch kaum überzeugende Ähnlichkeiten — was von Olrik u. a. nachgewiesen wurde. Panzer stellte bei seiner Untersuchung des Drachenkampfes fest, daß es drei verschiedene Grundtypen dieses verbreiteten heroischen Motives gibt, den Sigmundtypus, bei dem es um die Gewinnung eines Schatzes geht, den Seyfridtypus, bei dem der Held edle Jungfrauen befreit, und den Ortnittypus, bei dem der Held Land und Leuten vor einem Drachen Schutz gewährt. Beim *Beowulf*-Dichter mischen sich die Motive 1 und 3; Beowulf zieht in erster Linie aus, um sein Land von den Heimsuchungen des schrecklichen Untiers zu befreien. Zum Schluß allerdings ist von diesem Motiv kaum noch die Rede. Beowulf freut sich nach erfolgreichem Kampf vor allem deshalb, weil er sein Volk durch den ungeheuer großen Schatz bereichert hat. Die einzelnen Elemente des Drachenkampfes aber erscheinen durchaus topisch zu sein und sind daher nicht auf eine bestimmte Quelle zurückzuführen. Für jedes einzelne Detail lassen sich zahlreiche Parallelen nachweisen, das Motivensemble jedoch macht einen originellen Eindruck. Wir trauen dem Dichter des *Beowulf* doch wohl zu wenig zu, wenn wir für jede Kombination von Episoden die Existenz einer Vorlage unterstellen. Ein Dichter, der ein solches Kunstwerk schaffen konnte, war sehr wohl in der Lage, topische Einzelelemente zu einer neuen Einheit zusammenzusetzen.

Beowulfs Biographie: "The Historical Element"

Von einer eigentlichen Biographie kann natürlich nicht die Rede sein.¹⁶ Es werden von dem Helden eigentlich nur zwei wesentliche Taten ausführlich erzählt, während alle anderen historischen Ereignisse nur knapp erwähnt oder gestreift werden. Schon über den Namen Gauten hat man sich lange den Kopf zerbrochen. Heute scheint es festzustehen, daß die Gauten die Bewohner des heutigen Gotland waren. Sie sind natürlich nicht, wie der Dichter es darstellt, nur eine Tagesreise von den Dänen entfernt. Aber hinsichtlich der Darstellung geographischer Verhältnisse ist zu bedenken,

¹⁵Zu dieser und den folgenden Thesen vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 89–97.

¹⁶Zu den historischen Elementen vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 1 ff., 401 ff. und 537 ff.

daß der Autor Angelsachse war und Skandinavien vielleicht niemals bereist hat.

Im übrigen nimmt man heute an, daß im *Beowulf* ein gut Teil Geschichte versteckt ist. Das dürfte bereits bei der Erörterung der Funde von Sutton Hoo klargeworden sein. Weitere Parallelen ergeben sich aus skandinavischen Quellen, doch nirgends läßt sich eine Parallelgestalt zu Beowulf selbst finden. Vom Gesichtspunkt der Historizität bleibt Beowulfs *vita* blass und unanschaulich, abgesehen von den Hauptabenteuern. Er hat nicht einmal die ausgeprägte Physiognomie der Nebenfiguren, etwa Hroðgars oder Hygelacs. Während der 50 Jahre dauernden Friedensherrschaft erringt er keine Siege; man wagt nicht, ihn von außen anzugreifen. Durch seinen Tod geht auch das Gautenreich unter, was allerdings im *Beowulf* nicht mehr dargestellt wird. Daraus hat man geschlossen, daß der Autor in der Gautengeschichte nicht viel über Beowulf vorfand, ja, daß Name und Handlungen vielleicht jeder historischen Grundlage entbehren.

Eine fränkische Quelle über Hygelac ist der *Liber Monstrorum: De Monstris et de Belluis*. Das Werk enthält die folgende, oft analysierte Stelle: "Es gibt Monstren von wundervoller Größe; so z. B. König Higlacus, der die Getæ regierte und von den Franken getötet wurde. Seit seinem 12. Lebensjahr konnte kein Pferd ihn tragen. Seine Gebeine werden auf einer Insel im Rhein aufbewahrt, da wo der Fluß sich in den Ozean ergießt, und sie werden denen, die von fern kommen, als Wunder gezeigt".¹⁷ Wir hören hier von dem Gautenkönig Hygelac, der auf einer Insel im Rheindelta begraben wurde, wo er offenbar den Tod gefunden hat. Das paßt zu dem Bericht im *Beowulf* wie auch zu dem uns bekannten Ablauf der historischen Ereignisse zwischen 520 und 531. Hygelacs Feldzug gegen die Chaten (nördliche Franken) ist ferner historisch verbürgt durch den Bericht des fränkischen Geschichtsschreibers Gregor von Tours. Er führt aus, daß König Chlochilaicus zu Schiff nach Gallien vordrang, an Land ging und einen Teil des Reiches Theoderichs (von Franken, seit 511) verwüstete. Die Schiffe waren schon beladen, der König aber noch an Land, da überfiel ihn eine feindliche Truppe. Der König wurde getötet, die Beute in einer Seeschlacht zurückerobert.

Dieselbe Schlacht wird offenbar im *Beowulflied* von der anderen Seite aus geschildert. Die Beute der Franken scheint im Halsschmuck Hygelacs

¹⁷Vgl. Dorothy Whitelock, *The Audience of Beowulf* (Oxford, 1951), S. 46 ff. Datierung des *Liber*: "prior to the studies of Alcuin and Hrabanus Maurus". Vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 4.

exemplarisch erfaßt; von diesem Schmuck heißt es ja, daß Hygelac ihn am Tage der verhängnisvollen Schlacht trug. Beowulfs Rolle können wir gut aus dem historischen Zusammenhang herauslösen: sie ist gänzlich märchenhaft und entbehrt wahrscheinlich jeglicher historischen Grundlage. Beowulf allein ist siegreich. Er nahm 30 Brünnen auf seinen Arm, sprang ins Wasser und schwamm über das Meer zu den Seinen zurück.

Hygelac ist also der einzige Krieger des *Beowulfliedes*, dessen Existenz wir aus zeitgenössischen Quellen historisch verifizieren können. Da einer der ihm zugeschriebenen Kämpfe historisch ist, könnten auch die weiteren von ihm und anderen Herrschern berichteten Taten eine historische Grundlage haben. Diesen Teil des *Beowulf* nennt man daher — im Unterschied zu dem märchenhaften Grendel- und Drachenkampf — „the historical element“.

Die Struktur des Beowulf

Wichtig ist die Frage nach Struktur und Aufbauprinzip des ganzen Werkes.¹⁸ Daß beide Teile zusammengehören, wird heute wohl kaum noch ernsthaft bestritten. Andererseits ist aber evident, daß der *Beowulf* nicht mit modernen kritischen Maßstäben gemessen werden darf. Er weist eine Reihe von eigentümlichen Zügen auf, die bis heute stets neue Erklärungsversuche gefunden haben. Vor allem wurde immer wieder die Zweiteilung des Gedichtes festgestellt. Ferner ist die Neigung zur episodischen Digression und zur Aufspaltung des Erzählvorgangs in mehrere scheinbar unzusammenhängende Teile häufig untersucht und erklärt worden.

Das Grundproblem besteht wohl darin, daß der *Beowulf* tatsächlich auf zwei ursprünglich getrennte Lieder zurückgehen könnte. Müllenhoff ging von der Überzeugung aus, daß der Autor der vorliegenden Fassung beide Teile, Grendelkampf und Drachenkampf, zu einem einheitlichen Gedicht zusammengefaßt hat.¹⁹ Er nahm an, daß mit der Erschlagung von Grendels Mutter das Gedicht ursprünglich schloß und daß danach der Interpolator A die Arbeit aufnahm, Beowulf im Triumphzug nach Hause führte, um dann den Empfang durch Hygelac zu schildern.

¹⁸Vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 112 ff. und 533 ff.; A. E. DuBois, „The Unity of *Beowulf*“, *PMLA*, 49 (1934), 374–405; J. Bloomfield, „The Style and Structure of *Beowulf*“, *RES*, 14 (1938), 396–403; A. G. Brodeur, „The Structure and Unity of *Beowulf*“, *PMLA*, 68 (1953), 1183–95; J. A. Nist, *The Structure and Texture of Beowulf* (Sao Paulo, 1959); Kenneth Sisam, *The Structure of Beowulf* (Oxford, 1965).

¹⁹K. Müllenhoff, *Beowulf* (Berlin, 1889).

Es erscheint kleinlich, wenn man gegenüber einer solchen Theorie einwendet, daß ein Interpolator sicherlich nicht erst einen so wichtigen Teil der Geschichte wie die Heimfahrt anhängen mußte; denn kein episches Gedicht breche ab, bevor nicht der Schluß vollständig erzählt sei. Natürlich hat Müllenhoff nicht angenommen, daß der Schluß erst von einem neuen Autor hinzugefügt werden mußte. Gerade dieses Schlußstück des ersten Teiles ist ja das Verbindungsgelenk zwischen den beiden Geschichten und muß also folglich nach der Theorie Müllenhoffs an die Stelle eines anderen, ursprünglicheren Bestandteils getreten sein. Die Hypothesen Müllenhoffs sind auf diese Weise nicht zu widerlegen. Sie sind allerdings auch nicht zu beweisen, da sie mit hypothetischen Vorstufen arbeiten, über deren Existenz nichts bekannt ist. Eine genaue Untersuchung des Gedichtes ergibt aber, daß hinsichtlich des Metrums, der Syntax, der Wortwahl und des Dialekts keinerlei Unterschiede zwischen den verschiedenen Teilen nachzuweisen sind.²⁰ Das ganze Werk ist damit einem einzigen Autor zuzuordnen, wenngleich weiterhin konzidiert werden kann, daß mehrere Einzellieder zugrundelagen und bearbeitet wurden.

Die Frage ist also, in welchem Maße der Dichter die vorhandenen Lieder verändert hat. Daß er sie in einen einheitlichen Stil brachte, läßt sich aus der formalen Ähnlichkeit der Teile A und B erkennen. Wir müssen daher unterstellen, daß der Autor seine Vorlagen beträchtlich umwandelte und wohl kaum größere Passagen unverändert übernommen hat. Wenn z. B. ganze 500 Verse auf die Beschreibung des Empfanges von *Beowulf* in Hroðgars Halle verwendet werden, so können diese Zeilen nicht bereits in einer kurzen, liedartigen Vorlage enthalten gewesen sein. Sie passen nur in den Zusammenhang eines Werkes, das mindestens so umfangreich war wie der *Beowulf*. Es mag also Lieder als Vorstufen gegeben haben; aber sie wurden nicht aneinandergesetzt, sondern ganz neu nacherzählt, und zwar in einem Stil, der zu dem umfangreichen Epos paßte.

Das stimmt durchaus zu den bisherigen Erwägungen zur altenglischen Diktion und Dichtersprache, deren Elemente und Einheiten sich gut zum improvisierenden und experimentierenden Vortrag bzw. zur nachgestaltenden Niederschrift eigneten. Die beiden Teile des *Beowulf* — auch wenn sie auf verschiedenartige Vorlagen zurückgehen — sind von dem *Beowulf*-Dichter zur Einheit verbunden worden. Die Geschichte schildert insgesamt die heroische Laufbahn eines germanischen Helden. Der Drachenkampf mit seinem tragischen Ende gehört mit dazu; der Drache symboli-

²⁰Vgl. Chambers, *Beowulf*, S. 117 ff.

siert überdies noch die Macht des Bösen auf Erden, der Sieg über das Böse ist daher absoluter Höhepunkt in der Laufbahn des Helden. Die Drachengeschichte steht also an einem bestimmten Punkt der Entwicklung des Helden und hat damit auch einen bestimmten Stellenwert. Selbst wenn sich Stil, Ton und Atmosphäre dieser Episode grundlegend von der des Grendelkampfes unterschieden, was verschiedentlich behauptet worden ist, könnte man daraus nicht *eo ipso* auf einen neuen Verfasser schließen. Denn es ist künstlerisch durchaus berechtigt und angemessen, wenn sich gegen Ende des Werkes, vor allem in Verbindung mit dem Drachenkampf, die elegischen Stellen mehren. Die Episode beginnt mit der Elegie des letzten Überlebenden eines einstmals mächtigen Geschlechtes.²¹ Er begräbt die Reichtümer der Vorfahren in einem Erdgrab, das später von dem Drachen bewacht wird, und spricht dabei ein den Elegien ähnliches Gedicht, das an *Wanderer* und *Ruine* erinnert. Es wird "Elegie des letzten Schatzhüters" genannt:

"Heald þu nu, hruse, nu hæleð ne moston,
 eorla æhte! Hwæt, hyt ær on ðe
 gode begeaton. Guðdeað fornam,
 feorhbealo frecne, fyra gehwylcne
 leoda minra, þa ðe þis lif ofgeaf,
 gesawon seledream. [Ic] nah hwa sweord wege
 oððe fe[ormie] fæted wæge,
 dryncfæt deore; dug[uð] ellor sceoc.
 Sceal se hearda helm [hyr]sted golde
 fætum befeallen; feormynd swefað,
 þa ðe beadogriman bywan sceoldon,
 ge swylce seo herepad, sio æt hilde gebad
 ofer borda gebræc bite irena,
 broснаð æfter beorne. Ne mæg byrnan hring
 æfter wigfruman wide feran,
 hæleðum be healfe. Næs hearpan wyn,
 gomen gleobeames, ne god hafoc
 geond sæl swingeð, ne se swifta mearh
 burhstede beateð. Bealocwealm hafað
 fela feorhcynna forð onsended!" (V. 2247–66)

("Hüte nun, Erde, / da es Helden nicht dürfen,
 der Edeln Eigen! / Einstmals auf dir
 gewannen es Wackre, / Waltod nahm hin,

²¹Zum Schatz vgl. Michael D. Cherniss, "The Progress of the Hoard in *Beowulf*", PQ, 47 (1968), 473–486.

Lebens Verlust, / die Lieben alle
meines Geschlechts. / Sie schieden von hinnen,
die Saalfreuden sahn. / Es soll nun niemand
das Schwert schwingen / und die Schale säubern,
das getriebne Trinkgefäß: / die Betreuer gingen.
Vom harten Helm, / gehämmert mit Gold,
schwindet der Beschlag: / es schlafen die Pfleger,
die den Haderhut / gehalten blank.
Des Kampfes Kleid, / das beim Krachen der Schilde
standhielt im Streit / der Stahlklinge Biß,
modert mit dem Mann. / Nicht mag die Ringbrünne
fernhin fahren / mit dem Feldherren,
dem Helden zur Seite. / Die Harfe verstummte,
das herrliche Klangholz. / Kein Habicht fliegt
beschwingt durch den Saal. / Kein schnelles Roß
stampft im Burghof: / der bittere Tod
hat die Helden / dahingerafft." Übers. Genzmer)

Damit wird der Tod des Helden Beowulf vorausgedeutet. Der irdische Schatz des Drachen ist mit einem Fluch beladen, der auf denjenigen übergeht, der den Hort an sich nimmt. Beowulf stirbt nach siegreichem Kampf, und zum Schluß des Gedichtes wird die Feuerbestattung des Helden dargestellt; sie endet mit einer Totenklage, genauso, wie das Werk begonnen hatte:

Pa ymbe hlāw riodan hildedior,
æþelinga bearn, ealra twelfe,
woldon [ceare] cwiðan ond kyning mænan,
wordgyd wrecan ond ymb w[er] sprecan;
eahtodan eorlscipe ond his ellenweorc
duguðum demdon, swa hit ged[efe] bið
þæt mon his winedryhten wordum herge,
ferhðum freoge, þonne he forð scile
of lichaman [læded] weorðan.
Swa begnornodon Geata leode
hlafordes [hr]yre, heorðgeneatas,
cwædon þæt he wære wyruldcyninga
manna mildust ond mon[ðw]ærust,
leodum liðost ond lofgeornost. (V. 3169–82)

("Dann umritten den Hügel / beherzte Recken,
zwölf an der Zahl, / gezeugt von Edlingen,
wollten Klage künden, / des Königs gedenken,
das Erblied anstimmen, / von dem Edlen reden.

Sie rühmten sein Reckentum; / und seine Riesentat
bezeugten sie preisend. / So geziemt es sich,
daß den geliebten Lenker / man lobe mit Worten,
von Herzen an ihm hänge, / wenn er von hinnen muß,
verlassen den Leib, / vom Leben scheiden.
So beklagten da / die Krieger der Gauten
ihres Herren Hingang, / die Herdgenossen,
bekannten, er wäre / der Weltkönige,
der Männer, mildesten, / der menschenfreundlichsten,
der liebsten den Leuten / und nach Lob der eifrigsten."

Übers. Genzmer)

Selbst in den letzten Teilen läßt sich noch die merkwürdige Mischung germanischer und christlicher Bestandteile erkennen. Das Verlangen nach Ruhm, das als letzte Eigenschaft genannt wird, ist eindeutig unchristlich, wird aber abgemildert und sublimiert durch die vorausgehenden Aussagen zum Charakter Beowulfs. Es ergibt sich damit das Bild einer höchst komplexen Gestalt, die positive Merkmale zweier Kulturen in sich vereinigt. Das ganze *Beowulf*-Epos ist manchmal als eine einzige komplexe Elegie auf ihren Helden bezeichnet worden.

So sagte J. R. R. Tolkien 1936:

It [*Beowulf*] is essentially a balance, an opposition between ends and beginnings. In its simplest terms, it is a contrasted description of two movements in a great life, rising and setting; an elaboration of the ancient and intensely moving contrast between youth and age, first achievement and final death . . . If we must have a term, we should choose rather 'elegy'. It is an heroic-elegiac poem; and in a sense all its first 3136 lines are the prelude to a dirge: Him ða gegirdan Geata leode
ad on eorðan unwaclicne:
one of the most moving ever written.²²

Der Übergang von Teil I zu Teil II in V. 2200—10 a ist, äußerlich betrachtet, abrupt. Aber der Autor hätte sicherlich die Lücke von 50 Jahren zwischen Jugend und Alter Beowulfs ausfüllen können: in V. 2354—96 erwähnt er Beowulfs Taten, die er aber nicht näher ausführt. So läßt er ganz bewußt eine Lücke, um Anfang und Ende eines Heldenlebens einander gegenüber zu stellen; zudem resümiert er zum Schluß jedes Teils das Ethos des Helden, wie es sich in der vorausgegangenen Handlung gezeigt hat: in I ist Beowulf der glorreiche Held, in II der ideale König.

²²J. R. R. Tolkien, *Beowulf, the Monsters and the Critics* (London, 1936), S. 29—33.

Während die Haupthandlung zweifellos durch die zeitliche Lücke unterbrochen wird, stellt der *subplot* eine enge Verbindung her. Beowulfs Schicksal wird mit dem Hygelacs und dem zweier Völker verknüpft. Sein Leben wird umrahmt durch die Erzählung vom Niedergang der dänischen und gautischen Königreiche. Die ständige Anspielung auf Hygelacs Tod dient dabei sozusagen als Leitmotiv.²³ Nur Beowulf kann die Angriffe der Schweden abwehren; mit seinem Tode muß auch das Gautenreich untergehen. "Part II is more than the story of Beowulf's last heroic deed and death: it is also the story of the passing of that people whose last king he is. And these two stories are inextricably fused; for the tragedy of Beowulf is the tragedy of his people."²⁴

Indem persönliches und historisches Schicksal zusammen auf das Thema Aufstieg und Niedergang bezogen sind, wird das *Beowulf*-Epos zu einer Einheit. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch Funktion und Bedeutung der zahlreichen Digressionen besser verstehen.

Digressionen

Am Beispiel des Überfalls Hygelacs auf das Rheindelta läßt sich eine merkwürdige Stileigenheit des *Beowulf*-Dichters erläutern: seine Neigung zu Anspielung, Vorausdeutung und assoziativer Digression.²⁵ Der Bericht über Hygelacs Feldzug findet sich an vier verschiedenen Stellen im *Beowulf*, davon dreifach in der zweiten Hälfte des Gedichtes und im Zusammenhang mit Berichten über andere Kriege der Gautenkönige, ein Bericht jedoch isoliert im Kontext einer andersartigen Stelle. Um die Aussagen des *Beowulf* mit denen der fränkischen Historiker vergleichen zu können, müssen alle vier Stellen übereinander geschoben werden. Sie ergänzen einander nicht etwa derart, daß jeweils wichtige oder komplementäre Fakten nachgeliefert würden, sondern sie stellen assoziativ umgeformte Berichte desselben Geschehens dar, mit anderen Worten: dieselbe Sache wird auf vierfach verschiedene Art ausgedrückt. Darin ist zweifellos eine Entsprechung zur germanischen Stilform der *variatio* zu sehen, nur handelt es sich bei dem der *variatio* unterzogenen Material um die größeren Einheiten der Episoden. Von der Variation hat Walther Paetzel gesagt, sie wiederhole entgegen dem Gebrauch der Prosa einen für das Verständnis

²³Vgl. Brodeur, *Beowulf*, S. 79.

²⁴Brodeur, *Beowulf*, S. 86.

²⁵Zu den Digressionen vgl. allgemein Adrien Bonjour, *The Digressions in Beowulf*, Medium Ævum Monographs 5 (Oxford, 1950) und Brodeur, *Beowulf*, S. 132–181.

genügend gekennzeichneten Begriff, und zwar oft mit Unterbrechung des syntaktischen Zusammenhangs. Hauptkennzeichen seien begriffliche und syntaktische Entbehrlichkeit.²⁶ Es ist noch hinzuzufügen, daß meist nicht wörtlich wiederholt, sondern eben variiert wird, und dann läßt sich die Definition auch auf die Episoden und Berichte anwenden. In keinem Fall ist die "Digression sinnlos oder als bloße funktionslose Episode zu betrachten". Bonjour²⁷ hat festgestellt, daß jede einzelne Digression ihren bestimmten Platz in der organischen Struktur des Werkes hat und künstlerisch gerechtfertigt ist. Ähnlich urteilen die meisten anderen Kritiker. Zunächst ist festzustellen, daß die Digressionen einen guten Teil des Gesamtepos ausmachen. Besonders reichlich sind Volkssage, heroische Sage und historische Erinnerungen vertreten. Die heroische Sage findet sich vor allem im ersten Teil und hat mit der Haupthandlung meist nichts zu tun. Die Sigemund-Geschichte z. B. wird dem Hofsänger von Hroðgar in den Mund gelegt. Die besondere Tüchtigkeit des Hofsängers soll an diesem Beispiel demonstriert werden, denn kurz zuvor war vom Amt des Scop die Rede gewesen, und der Autor hatte dargelegt, welche Eigenschaften der ideale Scop haben muß. Aber darüber hinaus hat die Sigemund-Episode noch eine weitere Funktion: der Dichtersänger bezieht das Lied vom heroischen Drachenkämpfer Sigemund ganz offensichtlich auf Beowulf, der eine ähnliche Leistung vollbracht hat; die Sigemund-Geschichte ist gleichzeitig ein Preislied auf Beowulf. Schließlich aber scheint noch eine vordeutende Funktion in der Geschichte impliziert. Sigemund, der Sohn des Wæls, besteht den Kampf mit einem Drachen, der einen riesigen Schatz bewacht.

In dieser Textstelle sind alle wesentlichen Motive des Drachenkampfes, den Beowulf bestehen muß und auf den der Dichter hier offenbar anspielt, zu erkennen. So werden Teil I und II des *Beowulf*, Grendelkampf und Drachenkampf, miteinander verknüpft.

Auf dieselbe Weise werden einige weitere heroische Geschichten eingefügt. Sie sind immer um ihrer selbst willen interessant, spannend und gut erzählt, gewinnen aber jeweils zusätzliche Bedeutung durch ihre Einbettung in den Rahmen des Gesamtgeschehens, dem sie Farbe und Glanz verleihen. Einige Geschichten werden nicht vollständig mit allen Einzelheiten berichtet, sondern in Anspielungen und stückweise. Eine mögliche Erklärung für diese Tendenz zur Allusion liegt darin, daß die heroischen Ge-

²⁶Walther Paetzel, *Die Variationen in der altgermanischen Alliterationspoesie*, Palaestra, XLVIII (Berlin, 1913).

²⁷Bonjour, *Digressions*, S. 70.


schichten dem Publikum wohlbekannt waren und sich daher eine vollständige Nacherzählung erübrigte.

Die historischen Anspielungen sind nach Inhalt und Funktion recht verschiedenartig. Gegenüber den legendarischen Stoffen unterscheiden sie sich vor allem dadurch, daß sie von zeitgenössischen historischen Ereignissen handeln. Beowulf selbst steht in enger Beziehung zu den Ereignissen, da es sich meist um das Schicksal von Freunden und Verwandten oder Feinden handelt. Sie berichten vom Niedergang des gautischen und dänischen Königreiches, der Tragödie von Nationen, mit denen Beowulf aufs engste verbunden war. Das historische Material ist also dem skandinavischen Raum entnommen, die sagengeschichtlichen Anspielungen beziehen sich jedoch auf germanische Helden.

Als Beispiel möge die Unferð-Episode dienen. Sie ist nicht so abgeschlossen, daß sie als typische Digression zu bezeichnen ist, aber die eine oder andere Verbindung zum Epos selbst läßt sich bei jeder Digression feststellen. Die Unferð-Episode beginnt kurz nach Beowulfs Ankunft am Königshof.²⁸ Hroðgar erkennt sofort, daß ihm von Gott ein Kämpfer geschickt worden ist, der es mit Grendel aufnehmen kann. Er stimmt zwar nicht sogleich dem Abenteuer zu, das Beowulf bestehen will, aber der Leser weiß, daß es keinen Grund gibt, es dem von weither Gereisten abzuschlagen. Plötzlich und unmotiviert erhebt sich ein gewisser Unferð und richtet eine beleidigende und provozierende Rede an den Helden. Er erinnert ihn an ein Jugendabenteuer:

Unferð maþelode, Ecglafes bearn,
 þe æt fotum sæt frean Scyldinga,
 onband beadurune (wæs him Beowulfes sið,
 modges merefaran, micel æfþunca,
 forþon þe he ne uþe þæt ænig oðer man
 æfre mærdða þon ma middangeardes
 gehedde under heofenum þonne he sylfa):
 "Eart þu se Beowulf, se þe wið Breca wunne,
 on sidne sæ ymb sund flite,
 ðær git for wlence wada cunnedon
 ond for dolgilpe on deop wæter
 aldrum neþdon? Ne inc ænig mon,
 ne leof ne lað, belean mihte
 sorhfullne sið, þa git on sund reon.
 Pær git eagorstream earmum þehton,

²⁸Vgl. dazu Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 142 ff.

mæton merestræta, mundum brugdon,
 glidon ofer garsecg; geofon yþum weol,
 wintrys wylmum. Git on wæteres æht
 seofon niht swuncon; he þe æt sunde oferflat,
 hæfde mare mægen. Pa hine on morgentid
 on Heaþoræmas holm up ætbær;
 ðonon he gesohte swæsne ,
 leof his leodum, lond Brondinga,
 freoðoburh fægere, þær he folc ahte,
 burh ond beagas. Beot eal wið þe
 sunu Beanstanes soðe gelæste.
 Ðonne wene ic to þe wyrsan geþingea,
 ðeah þu heaðoræsa gehwær dohte,
 grimre guðe, gif þu Grendles dearst
 nihtlongne fyrst nean bidan." (V. 499–528)

(Unferd hub an, / des Egglaß Sohn,
 der zu Füßen saß / dem Fürsten der Dänen,
 entband die Zwißtrune – / Beowulfs Ankunft,
 des Mutigen Meerfahrt, / schuf ihm manchen Verdruß;
 denn er hielt es nicht aus, / daß ein anderer Held
 Mannestaten mehr / in Mittelgart,
 je unter der Sonne, / als er selbst vollbrachte –:
 "Bist du der Beowulf, / der mit Breka sich maß
 im weiten Weltmeer / im Wettschwimmen,
 da vermeßnes Mutes / ihr das Meer versuchtet
 und im wogenden Wasser / wagtet das Leben
 in prahlendem Übermut? / Kein einziger Mann,
 nicht Freund noch Feind, / konnte fern euch halten
 von gefährlicher Fahrt. / Die Flut durchschwammt ihr,
 strecktet die Arme / durch den Strom der Dünung,
 durchmaßt die Meeresstraße, / schwangt mächtig die Hände,
 glittet übern Grund. / Es gingen die Wellen,
 des Winters Wogenschwall. / Im Wasser mühtet ihr
 euch sieben Nächte. / Er siegte im Schwimmen,
 hatte mehr Manneskraft. / Zur Morgenzeit dann
 trug ihn die Flut / zu den Fehderäumen.
 Von dorthier betrat er / die teure Heimat,
 lieb seinen Leuten, / das Land der Brondinge,
 die funkelnde Feste, / wo seine Fechter er hatte,
 Burg und Ringe. / Was des Beanstan Sohn
 verheißen wider dich, / hat der Held erfüllt.
 Drum acht ich, es wird übel / ausgehn für dich,

bestandest du auch stets / den Sturm des Kampfes
wider grimme Gegner, / wenn auf Grendels Kommen,
auf sein Nahn, du wagst / die Nacht zu warten." Übers. Genzmer).

Unferð bestreitet also, daß Beowulf den Grendelkampf bestehen kann — eine schlimme Beleidigung für den Helden, der am Hofe von Hroðgar eine bessere Aufnahme hatte erwarten dürfen. Zudem ist die Geschichte auch noch völlig verzerrt dargestellt. Beowulf gibt sogleich den Grund für diese Abweichungen von der Wahrheit an: Unferð ist betrunken und kann Zunge und Gedanken nicht mehr im Zaum halten. Dann aber korrigiert Beowulf das von Unferð verzeichnete Bild: Er sei ein stärkerer Schwimmer als sonst irgend jemand . . . Breca habe nicht weit von ihm fort schwimmen können, denn er sei im Wasser schneller gewesen als er. Fünf Tage und Nächte blieben sie zusammen, bis sie ein Sturm auseinander trieb. Stürmische See, das rauhe Wetter, Einbruch der Nacht und der Nordwind machten ihnen sehr zu schaffen. Aber die goldene Brünne, die Beowulf trug, und sein kräftiger Kettenpanzer schützten ihn. Ein Untier griff Beowulf an und zog ihn zum Meeresgrund hinab. Aber Beowulf tötet es und kommt schließlich wieder an Land, und zwar in Lappland.

Nach dieser Korrektur wendet sich Beowulf persönlich an Unferð und stellt fest, daß der Kontrahent niemals derartige Abenteuer bestand, wohl aber habe er seine Brüder, die engsten Anverwandten ermordet. Für diese schreckliche Sünde werde er in der Hölle mit ewiger Verdammnis bestraft werden. Schließlich geht Beowulf auch noch auf die Situation des Landes und Heorots ein: Grendel hätte niemals solches Unheil anrichten können, wenn Unferð wirklich so mutig wäre, wie er selbst immer behauptete.

Diese Episode hebt sich deutlich von der freundlichen Empfangsatmosphäre des vorausgehenden Teiles ab. Wie ist es möglich, daß der vom König in Ehren aufgenommene Gast auf solche Weise beschimpft und angegriffen wird? Wieso treten nicht alle Dänen dem zukünftigen Retter von Heorot mit dankbarer Freude entgegen? Offensichtlich hat Unferð eine ähnliche Funktion wie Kay im höfischen Roman: Er zeigt erst die Statur des Heros, macht es möglich, dessen Tapferkeit ins richtige Licht zu rücken. Ähnlich ist es in der Unferð-Episode: durch sie erfahren die Dänen, daß Beowulf übermenschliche Kräfte besitzt und als einziger Grendel gewachsen ist.

Über die Unferð-Handlung ist viel geschrieben worden. Einige Kritiker sehen in dem Dänen einen böartigen, verbrecherischen Aufrührer, der

vorher schon Morde an Verwandten begangen hatte und der später an einer Verschwörung gegen die Scielding-Dynastie teilnehmen würde. Andere zeichnen seinen Charakter in wesentlich milderer Farben und sehen in ihm eine Art harmlosen Angeber, der im Grunde seines Herzens anständig und lauter geblieben ist. Besser ist es, sich an den Text selbst zu halten. Unferð ist nicht nur ein Lügner, der Gäste höchst unfreundlich beschimpft und provoziert, sondern auch ein Mörder. Daß er trotzdem Beowulfs Freund wird und ihm sogar sein Schwert leiht (Hrunting), und daß Beowulf diese Gabe annimmt und Unferð sogar in seinem Testament bedenkt, ist schwer zu erklären. Immerhin hat Beowulf noch kurz vorher festgestellt, daß Unferð in der Hölle für seine Sünden büßen wird. Wahrscheinlich verbindet die beiden eine Art Haßliebe. Unferð erkennt die heldischen Eigenschaften Beowulfs an — nachdem er zugegeben hat, daß er durch seine Untätigkeit das Gesicht verloren hat, und Beowulf entdeckt in dem insgesamt wenig anziehenden Menschen einige freundliche und sympathische Züge.

So wie *Beowulf* mit einer Begräbnisszene beginnt und endet und beide Teile des Epos als Erzählung von Aufstieg und Tod des Helden eine Einheit bilden, so sind auch die Digressionen mit Hilfe von Parallelismus und Kontrast in das Werk integriert. "First, the very number and variety of the episodes renders the background of the poem extraordinarily alive; they maintain a constant interest and curiosity in the setting and, by keeping continuously in touch with 'historical' events, represent the realistic note serving as a highly appropriate foil to the transcendental interest of the main theme with its highly significant symbolic value. The way in which many digressions are presented, the allusive manner that so often suggests rather than describes, the light and subtle undercurrent of implications and connotations that runs beneath the vivid pageantry of many scenes, all contribute to create that 'impression of depth' which, as pointed out by Professor Tolkien, justifies the use of episodes and makes them so appealing".²⁹

Die Feststellung Bonjours gilt mehr oder minder auch für die übrigen Digressionen: die Scyld-Episode (1—52), die Ecgþeow-Digression (459—472), die Berichte vom Kampf und Fall Hygelacs (1197—1214, 2354—2396, 2910—3007), den Bericht über Hreðel, Herebald, Dægþrefn (2426—2509), Eanmunds Ermordung durch Weohstan (2602—2625). Ebenso wie diese Digressionen, die sich vornehmlich mit Beowulfs Leben

²⁹Bonjour, *Digressions*, S. 71.

und der Geschichte der Gauten beschäftigen, sind auch die übrigen historischen und legendenhaften Episoden in das Gesamtwerk integriert: so die Berichte vom Ende Heorots (82—85), von Sigemund und Heremod (871—915), von Heremods Tragödie (1709—1722), die *Modþryð*-Episode (1931—1962) und die Finn- und *Heaðobard*-Digressionen (1066—1159 und 2024—2069).

Diktion des *Beowulf*

Die Diskussion über die Diktion des *Beowulf* kreist vor allem um die beiden Pole Konventionalität und Originalität. Dieses Problem stellt sich aber erst seit Magouns berühmtem und schon des öfteren erörtertem Aufsatz³⁰; denn hier wurde zum ersten Male festgestellt, daß die gesamte altenglische Dichtung, eingeschlossen das *Beowulf*-Epos, formelhaft sei und daher der mündlichen Vortragsdichtung zugehöre. Wenn aber ein Werk so eindeutig formelhaft aufgebaut ist, dann ist es sinnlos, nach Individualität oder Originalität zu fragen. Der Autor bzw. der Vortragende hat dann bereits die bewährte, treffende Wendung zur Verfügung, und es besteht keine Notwendigkeit, nach einer neuen Wendung für eine bestimmte Idee zu suchen.

Den *Beowulf*-Autor betrachtet Magoun als Analphabeten, der als Scop die gesamte germanische Dichtung auswendig wußte, selbst aber nicht zu schreiben verstand. Ein am Schreibtisch arbeitender Dichter, das ist Magoun klar, würde niemals in der formelhaften Manier schreiben. Dennoch gibt es auch während der altenglischen Zeit hochgelehrte Autoren, die genauso wie der *Beowulf*-Dichter in Formeln gedichtet haben.

Cynewulf z. B. war ein sehr gebildeter Mann. Magoun konnte es sich nicht erklären, daß er ebenfalls die "formulaic technique" benutzte. Er fand dann den nicht befriedigenden Ausweg, daß Cynewulf seine *opera* mündlich verfaßt hat, sie aber dann einem Schreiber oder sich selbst diktierete. Entscheidend scheint aber doch, daß, wer schreiben kann, gewöhnlich vorher lesen gelernt hat und daher die Literatur seiner Zeit und vorausgehender Epochen kennengelernt haben kann. Jedenfalls wird er wahrscheinlich nicht mehr so singen wie der ungebildete Volkssänger oder Scop. Auch der *Beowulf*-Dichter könnte sich also selbst diktieren haben, und in einem solchen Fall stellen Anklänge an Augustinus, Vergil und Gregorius kein Problem mehr dar.

³⁰"Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry", *Speculum*, 28 (1953), 446 ff.

Man hat also offenbar von der Prämisse auszugehen, daß der *Beowulf*-Dichter in einer allen damaligen Autoren und Sängern zugänglichen poetischen Diktion schrieb, aber dennoch ein gebildeter Autor war, ein gelehrter Scop, wenn das keine *contradictio in adjecto* ist. Auch der Autor des *Brunanburh*-Liedes war Kleriker, und doch ist keines der altenglischen Gedichte so stark formeldurchsetzt.

Daraus ist die Schlußfolgerung zu ziehen, daß ein großer Teil der altenglischen Dichtung formelhaft ist und sich daraus nichts über die Art der Entstehung erschließen läßt. Wahrscheinlich entstanden die Formeln ursprünglich im mündlichen Vortrag und hatten dort mancherlei mnemotechnische und metrisch-rhythmische Funktionen zu erfüllen. Aus dem mündlichen Vortrag aber wanderten sie in die Dichtung und wurden zum Bestandteil einer ganz allgemein verwendeten poetischen Diktion. Bei der Bewertung der künstlerischen Qualität eines Werkes müssen wir uns also fragen, wie die Formeln benutzt worden sind. Im *Beowulf* werden sie immer auf selbständige, originelle, anschauliche und ansprechende Weise in den Zusammenhang einer Zeile oder einer Aussage eingebaut. Der *Beowulf* überrascht durch eine erstaunliche Individualität in Stil und Ausdrucksvermögen.

Das gilt auch für den Wortschatz. Nach den Ausführungen Magouns müßte der Wortschatz gänzlich dem ererbten Bestand entsprechen. Wäre mehr altenglische Dichtung erhalten, so deutet Magoun an, dann könnten wir mit Leichtigkeit feststellen, daß fast alles topisch ist und der Wortschatz Gemeineigentum der altenglischen Dichtersprache darstellt. Gerade dieser Punkt aber ist zu Recht von verschiedenen Kritikern angegriffen worden. Besonders die zahlreichen zusammengesetzten Wörter im *Beowulf* machen einen originellen Eindruck. Es läßt sich nicht beweisen, aber es scheint (ebenso wie auch im *Reimlied*), daß sie für den Zusammenhang der betreffenden Stelle neu geschaffen, neu zusammengesetzt worden sind.

Kennzeichnend für den *Beowulf*-Dichter ist eine Fülle von synonymen Ausdrücken, das sprachliche Umspielen eines bestimmten Sachverhalts oder einer Idee, die Stilform der *variatio*. Für Gott gibt es etwa 30 Bezeichnungen, von der einfachen Benennung *god* bis zu *dæda demend* (= Richter der Taten). Längst nicht alle diese Wendungen sind Kenningar, obwohl sich auch einige dieser typisch germanischen Wendungen für Gott finden:

rodera rædend	1555 (Regierer)
wuldres waldend	17, 183 u. ö. (Regierer)
sigora waldend	2875 (Walter der Siege)

waldend fira	2741 (Walter der Menschen)
ylda waldend	1661 (Walter der Menschen)
heofena helm	182 (Helm)
wuldres hyrde	931 (Schützer)
dæda demend	181 (Richter)
kyningwuldor	665 (Königsherrlichkeit, Gott)

Schon die Betrachtung der Kenningar ergibt ein ganz interessantes Bild von der Geisteshaltung des Verfassers. Gemeint ist der christliche Gott, doch gehen die Vorstellungen und Metaphern ganz ausschließlich auf die Welt des germanischen Fürsten, Herrschers und Richters zurück. Der Wortschatz des Herren- und Gefolgschaftswesens wird auf Gott übertragen. Hinzu treten noch zahlreiche andere Wendungen für Gott, die sich nicht als Kenningar bezeichnen lassen, etwa:

dryhten (der Gefolgsherr)
 metod (der Messende)
 eald metod (der von altersher Messende)
 frea ealles (der Herr über alles)
 alwalda (der alles Regierende)
 agend (der Besitzer [aller Macht]).

Eine ähnliche Liste wie für Gott könnte für zahlreiche andere Wörter angefertigt werden.³¹ Es ergäbe sich dabei eine erstaunliche Vielfalt und Reichhaltigkeit des Wortschatzes, eine bewundernswerte Fähigkeit zum Wechsel im Ausdruck sowie eine ungewöhnliche Treffsicherheit und Präzision. Das substantivische Element überwiegt. 903 aus Nomina zusammengesetzte Komposita kommen in den 3182 Zeilen des *Beowulf* vor, davon sind 518, eine erstaunlich hohe Zahl, einmalige Lesungen. 578 substantivische Komposita kommen nur je einmal in dem Gedicht vor. Die adjektivischen Komposita sind weniger zahlreich. Brodeur zählt 6 Beispiele auf, bei denen beide Bestandteile Adjektive sind, wie z. B. *brunfag* (= braunbunt), oder in denen der erste Bestandteil ein Adjektiv ist: *feorrancund* (= weitbekannt). Zahlreicher kommen solche Adjektive vor, bei denen der erste Bestandteil ein Nomen ist, wie z. B. *morgenceald* (= morgenkalt). Auch die umgekehrte Reihenfolge Adjektiv-Nomen ist nicht selten: *collenferhð* (= mutig).³²

Diese substantivischen und adjektivischen Komposita gehören zu den be-

³¹Vgl. Karl Schemann, *Die Synonyma im Beowulfsliede* (Diss. Münster/Hagen, 1882).

³²Vgl. Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 7 ff.

deutsamsten und ausdruckskräftigsten *content-words* der altenglischen poetischen Sprache. Sie benennen meist nicht einfach einen Gegenstand, sondern lassen gleichzeitig auch noch emotionale Assoziationen anklingen, führen in Atmosphäre und Stimmung eines bestimmten Sachverhaltes ein. *Gleobeam* als Bezeichnung für Harfe läßt einen ganzen Komplex von Assoziationen anklingen. Gelegentlich ist eine Tendenz zur poetisch-metaphorischen *translatio* festzustellen. "Brand" bedeutet zunächst genauso wie im Deutschen Feuersbrand, gelegentlich auch Fackel. Im *Beowulf* wird dieses Wort aber für Schwert verwendet — und zwar nur im *Beowulf* und an keiner anderen Stelle. *Tertium comparationis* ist das Leuchten und Glänzen. Die Schwerter funkeln in der Schlacht wie Feuerbrände, daher sind sie Brände. Wir finden ferner im *Beowulf* die Kenningar *hildeleoma* und *beaduleoma*, Kampfleuchte, beides Umschreibung für Schwert.

Schon der Wortschatz läßt die Tendenz zur idealisierenden und typisierenden Darstellung erkennen. Es geht nicht um möglichst realistische Abschilderung der Wirklichkeit, sondern um den erhabenen, poetischen Ausdruck für die heroische Lebensauffassung und das damit verbundene Weltbild. Die große mutige Tat steht im Mittelpunkt des Interesses, und schon diese Blickrichtung bewirkt eine eher typische als individuelle Repräsentation von Welt und Mensch. Die Situationen der heroischen Gedichte in der germanischen Literatur sind immer typisch, sie bezeichnen die ideale Beziehung zwischen Fürst und Gefolgschaft. Variabel und daher der individuellen Ausgestaltung Spielraum lassend ist nur das akzidentelle Detail, die Reihenfolge und Ausschmückung der Anekdoten und Episoden, nicht aber der dem Gedicht zugrundeliegende Kodex. Damit ist allerdings keineswegs gesagt, daß alle heroischen Epen einen stereotypen Eindruck machen müßten. Wir haben nicht genügend Beispiele altenglischer Heldenichtung, um die besondere Eigenart des *Beowulf* gegenüber anderen Werken abzusetzen. Aber eine Vergleichung mit dem höfischen Roman, der unter ähnlichen Voraussetzungen entstanden ist und ähnlichen Formgesetzen gehorcht, zeigt, daß selbst bei Zugrundelegung desselben Kodex sowie derselben Werte und Ideale sehr verschiedenartige Literatur entstehen kann. Weitere Stilzüge wären in Fülle zu untersuchen. Hingewiesen sei noch auf die Gefühlsgeladenheit der Wörter und Adjektive, die sich heute in der Mehrzahl nicht mehr mit sämtlichen Konnotationen erfassen und nachleben lassen. Als Beispiel diene folgende Stelle³³:

³³Vgl. zum folgenden: E. G. Stanley, "Beowulf" in: *Continuations and Beginnings*, ed. E. G. Stanley (London, 1966), S. 109 ff.

Forðon sceall gar wesan
monig, morgenceald, mundum bewunden,
hæfen on handa, nalles hearpan sweg
wigend weccan, ac se wonna hrefn
fus ofer fægum fela reordian,
earne secgan hu him æt æte speow,
penden he wið wulf wæl reafode. (V. 3021–3027)

(“Jetzt wird den Ger
umfassen die Faust, / den frühkalten,
erheben die Hand. / Keine Harfe weckt
die schlummernde Schar. / Sondern der schwarze Rabe,
der Gefallnen froh, / wird viel reden,
dem Aar erzählen, / wie er Atzung fand,
mit dem Wolf um die Wette / die Wal beraubend.” Übers. Genzmer)

Als erstes fällt das Adjektiv *morgenceald* auf, das mit zahlreichen unangenehmen Assoziationen belastet ist. Der morgenkalte Speer muß von den Händen umschlungen werden. Der Speer ist kalt und klamm, nicht etwa das Wetter, die Nacht oder der Wind. Darin ist eine interessante Verlagerung der mit *morgenceald* gewöhnlich verbundenen Assoziationen zu sehen. Sie heften sich an die Waffe, die von dem Krieger zu böser Stunde ergriffen wird. Dadurch hat schon dieses eine Adjektiv vorausdeutende Funktion — wir ahnen den Untergang des Gautenreiches. In dieselbe Richtung wirkt die Verneinung des Harfenklangs, der sonst immer mit den Freuden dieser Welt zu identifizieren ist. Fehlt der Harfenklang, so bedeutet das Untergang der schönen Seiten der Welt und des Lebens, und damit ergeben sich Assoziationen, die den Akkord der ersten beiden Zeilen mit düsteren Untertönen verstärken. Nun aber erst die positive Aussage: Nicht der Harfenklang wird die Männer wecken, sondern der schwarze Rabe, immer eifrig bei der Verfolgung zum Tode bestimmter Männer, wird von manchen Dingen erzählen, wird dem Adler berichten, wie gut es ihm ging, als er zusammen mit dem Wolf die Walstatt plünderte. Wo immer Wolf, Adler und Rabe auftauchen, darf der Leser Gemetzel und Leichen erwarten. Dieses Ensemble von Tieren gehört offenbar zur epischen Tradition, schon die Nennung nur eines einzigen löst ganze Assoziationsketten aus. Immer aber steht am Ende einer solchen Kette das Blutbad, der Tod auf dem Schlachtfeld, der Untergang. Bei keinem anderen Dichter werden die Tiere in Beziehung zueinander gesetzt. Nur der *Beowulf*-Autor berichtet über die Unterhaltung von Rabe und Adler, wobei offenbar der Verrat des Leichenfundes bewußt dem Raben

zugeschoben wird. Schließlich werden die Männer als *fæge* bezeichnet, dem Tode geweiht. Noch sind sie nicht tot, sie sind nur "doomed to die", ihr Schicksal ist bereits bestimmt. In diesem Worte *fæge* klingt noch die germanische Schicksalsauffassung nach, daß derjenige in der Schlacht stirbt, dem es bestimmt ist. Der Rabe ruft also den Adler herbei und macht ihn darauf aufmerksam, daß eine reiche Mahlzeit zu erwarten ist, daß es so kommen wird wie beim letzten Mal, als er mit dem Wolf die Erschlagenen fraß. Wolf, Adler und Rabe sind also eine Art Vorhut des Kampfes und gleichzeitig Vordeutung des Ausgangs. Da es hier um das Schicksal der Gauten nach dem Tode Beowulfs geht, weiß der Leser nach der Lektüre dieser Stelle: Sie sind dem Untergang geweiht.

Mit Hilfe dieses Beispiels läßt sich zeigen, auf welche Weise der Dichter des *Beowulf* Wendungen und Formeln benutzt, die ihm durch die literarische Tradition vieler Generationen von Scops zuflossen. An einer Stelle legt der Dichter sogar selbst dar, wie er sich das Ideal des Hofsängers oder -dichters vorstellt:

Hwilum cyninges þegn,
guma gilphlæden, gidða gemyndig,
se ðe ealfela ealdgesegen
worn gemunde, word oþer fand
soðe gebunden; secg eft ongan
sið Beowulfes snyttrum styrian
ond on sped wrecan spel gerade,
wordum wrixlan. Welhwylc gecwæð
þæt he fram Sigemundes secgan hyrde
ellendædum . . . (V. 867–876)

("Bald fand ein Königsdegen,
ein ruhmbedeckter Recke, / der Rede kundig,
der alter Sagen / ungemessne Zahl
genau wußte, / neue Worte,
richtig gebunden. / Der Recke begann,
das Werk Beowulfs / wohl zu gestalten,
kluge Rede / kunstvoll zu formen,
Worte zu fügen. / Weiter trug er vor,
Was von Sigmund er / sagen hörte,
den Kraftwerken". Übers. Genzmer)

Von dem *cyninges þegn* wird hier ausgesagt, daß er ein stolzerfüllter Mann ist (*gilphlæden*), und gleich zweimal heißt es, daß er eine Zahl von

Liedern im Gedächtnis bewahrt: *gidda gemyndig*: Der Lieder eingedenk, d. h. sie im Gedächtnis bewahrend, und

se ðe ealfela ealdgesegna / worn gemunde
(der sehr viele alte Lieder eine große Zahl im Gedächtnis trug).

Schwierigkeiten hat die nächste Halbzeile bereitet: "word oþer fand" — er fand dafür andere Wörter, "soðe gebunden", in oder durch Wahrheit gebunden, was sich wohl auf den Stab bezieht. Mit "anderen Wörtern" soll nun nicht etwa zum Ausdruck gebracht werden, daß der Sänger den alten Liedern neue Wörter gab, und daß er dadurch ein vorbildlicher, origineller Sänger war. Vielmehr beschreibt der Autor hier die normale Vortragsweise des improvisierenden Sängers, der seinen Text eben nicht bis zum letzten Wort auswendig lernte und immer in derselben Weise vortrug, sondern der nur die Fabel der Geschichte kannte und sie mit seinen Worten: "oþer word" — vortrug. Was ihm überliefert ist, sind die Stoffe und die Formeln, und er formt daraus den Gegenstand neu.

Der Sänger in der Halle Heorot ist nicht der Sänger bzw. Autor des *Beowulf*, sondern Teil des fiktiven Bildes der Vergangenheit; was über ihn gesagt wird, kann nicht einfach auf den *Beowulf* selbst angewendet werden. Der Dichter ist kein simpler Hofsänger, der altüberlieferte Lieder vorträgt. Aber offenbar sind ihm diese Lieder bekannt, er operiert mit ihren Motiven und Stoffen wie auch mit den kleineren Einheiten der Formeln und Redewendungen. Er geht sehr bewußt zu Werk. Unvorstellbar ist es, daß jemand dieses Epos aufgrund des mündlichen Vortrages des *Beowulf*-Dichters aufgeschrieben haben könnte. Selbst wenn wir annehmen, daß damals jemand so schnell mitschreiben konnte, scheidet eine solche Möglichkeit aus. Das Werk muß langsam und bewußt, unter sorgfältiger Beachtung rhetorischer und stilistischer Prinzipien sowie der Gesetze der alliterierenden Langzeile zu Papier gebracht worden sein. Nur auf diese Weise sind die Ausgewogenheit der einzelnen Sätze, die komplizierten rhetorischen Kunstgriffe, die metrisch-rhythmische Präzision und die strukturellen Feinheiten zu erklären.

Der *Beowulf*-Dichter muß also von dem extemporierenden Scop unterschieden werden. Hroðgars Sänger singt in der Halle *ex tempore*, aber der *Beowulf*-Dichter schreibt aus der Überschau, er sieht weit zurück in die Vergangenheit des eigenen Volkes, überschaut den Schatz von Liedern und Fabeln, kennt auch die poetische Diktion, verwendet sie aber auf andere Weise und zu anderen Zwecken. Die benutzten Formeln lassen

nicht mehr auf mündlich improvisierenden Vortrag schließen, es gibt so gut wie keine bedeutungslosen Floskeln, keine aus der Eile des Vortrags und der Improvisation zu erklärenden Irrtümer. Vielmehr wirkt jede Verszeile überlegt und kunstvoll:

"When we consider the *Beowulf* poet's treatment of Hrothgar's scop we should perhaps distinguish two phases in the use of formulaic poetry: the oral and the written. The oral stage, that of the scop in Heorot, is well described by Magoun. It is fully *extempore*; the minstrel as he stands before his audience composes with the use of ready-made formulas. Sometimes he introduces old tags, virtually meaningless; much of the time he describes traditional happenings, battles or feasting for example, in traditional words and phrases. Sometimes a minstrel working in the oral-formulaic coined a phrase, for every phrase must have been new before it grew old, and one man can coin a multitude of phrases for use by himself at first and later for use by others in admiring imitation . . ." ³⁴

Anders aber beim *Beowulf*-Dichter:

"There is a degree of contrivance and invention in putting together words and phrases from the hoard of oral formulas. There is invention in the use of compounds, and we can judge that invention by the criteria of aptness and organisation . . . The *Beowulf* poet is sophisticated: his art cannot be identified with the scop's." ³⁵

Das Ethos des *Beowulf*

Über das christliche Element im *Beowulf* werden seit dem Anfang des Jahrhunderts leidenschaftliche Diskussionen geführt. Daß verschiedenartige Elemente erkennbar sind und sich das Gedicht nicht als rein christlich bezeichnen läßt, hat man schon früh gesehen. Man hielt das *Beowulf*-Epos für ein ursprünglich heidnisches Werk, das dann im Laufe der Überlieferung in den Händen christlicher Bearbeiter und Interpolatoren christliche Politur erhielt. ³⁶ Eine genauere Untersuchung des Gedichtes ergab aber dann, daß die christlichen Elemente einen so wesentlichen Teil ausmachen, daß man sie nicht ohne Zerstörung des Zusammenhangs und der Struktur eliminieren kann. Das Pendel der Kritik schlug bald zur entgegengesetzten

³⁴Stanley, *Continuations*, S. 129 f.

³⁵Ebd., S. 129.

³⁶So F. A. Blackburn, "The Christian Colouring in the *Beowulf*", *PMLA*, 12 (1897), 205–25.

Seite hin aus. Klaeber sah in der Person des Helden eine Abbildung des sich selbst aufopfernden Heilandes, des göttlichen Retters der Menschen.³⁷

Aber diese Auffassung geht zu sehr von der christlich allegorischen Tendenz der mittelalterlichen Literaturbetrachtung aus. Man könnte höchstens sagen, daß der *Beowulf* im hohen Mittelalter so gelesen, nicht aber, daß er unter den gleichen Prämissen geschrieben wurde. Beowulf entspricht im ganzen Werk dem idealen germanischen Krieger, nur daß seine Auffassung von Welt und Mensch durch das Christentum verfeinert und veredelt wird. Zwar sind wie in der altenglischen Lyrik noch germanisch-heidnische Auffassungen deutlich zu erkennen, aber sie stammen nicht aus früheren Stufen des Gedichtes, sondern sind durch das spezifische Weltbild des Frühchristentums in England zu erklären, das durch eine Mischung genetisch disparater Züge gekennzeichnet ist. Die Heterogenität der Herkunft bedeutet aber keineswegs Unvereinbarkeit. In den meisten Fällen sind die germanischen Elemente vielmehr an einer entsprechenden Stelle des christlichen Weltbildes eingebaut worden. Das war nur dadurch möglich, daß christliches und germanisches Ethos einander in vielen Punkten entsprachen. In einigen wenigen Fällen war eine vollständige Fusionierung nicht möglich. Dadurch wirken einige Passagen des *Beowulf* und der altenglischen Dichtung hybride. Wahrscheinlich wäre das aber nicht die Auffassung der zeitgenössischen Hörer und Leser gewesen. Die uns erhaltenen Werke aus altenglischer Zeit beweisen vielmehr ein konsistentes Weltbild, das sich zwar von der rein christlichen Auffassung von heute unterscheidet und auch im Verhältnis zu anderen christlichen Völkern der damaligen Zeit zahlreiche Unterschiede aufweisen mochte, in sich aber stimmig ist.

Schücking³⁸ hat die These aufgestellt, das Werk sei eine Art Fürstenspiegel, für die Belehrung eines jungen Fürstensohnes gedacht, und gehe daher offenbar von der Konzeption eines ganz bestimmten Menschenbildes aus.

Daß der Autor sich von den Dänen als Heiden absetzt, ist verständlich und nicht anders zu erwarten. Aber die Dänen werden nicht als "heidnische Hunde" bezeichnet, wie das in den *chansons de geste* geschieht. Gerade durch die Darstellung Hroðgars als eines ehrwürdigen und vornehmen Königs und Beowulfs als eines vorbildlichen Heros wird dem heutigen Leser klar, daß das Gedicht nicht im 9. Jahrhundert, zur Zeit der Dänen-

³⁷Fr. Klaeber, "Die christlichen Elemente im *Beowulf*", *Anglia*, 35 (1911), 111–36, 249–270 und 453–482; 36 (1912), 169–199.

³⁸L. L. Schücking, "Das Königsideal im *Beowulf*", *Bulletin of the Modern Humanities Research Association*, 3 (1929), 143–154.

einfälle entstanden sein kann. Während dieser Zeit hätte man sicherlich den Dänen gegenüber eine sehr viel feindseligere Haltung an den Tag gelegt. Im 8. Jahrhundert aber hatte der Engländer keinen Grund, den Dänen besonders gram zu sein. Er wußte, daß sie noch Heiden waren, aber er haßte und verdamnte sie deswegen nicht. Ein Geistlicher, z. B. Alcuin, mochte wohl der Meinung sein, daß der Heide Ingeld in der Hölle schmachten mußte; aber die Geschichten über germanische Helden blieben dennoch beliebt und volksläufig, die Helden wurden auch weiterhin als Vorbilder angesehen, die den heroischen Ehrenkodex, der in großen Teilen noch Jahrhunderte lang gültig blieb, exemplarisch vor Augen führten. Daß die Dänen noch Heiden waren, sagt der Dichter gleich zu Anfang in einer eindrucksvollen Stelle, als er über die Reaktion auf das verhängnisvolle Wüten von Grendel spricht:

Swa fela fyrena feond mancynnes,
 atol angengea, oft gefremede,
 heardra hynða. Heorot eardode,
 sincfage sel sweartum nihtum;
 no he þone gifstol gretan moste,
 maþðum for metode, ne his myne wisse.
 Pæt wæs wræc micel wine Scyldinga,
 modes brecða. Monig oft gesæt
 rice to rune; ræd eahtedon
 hwæt swiðferhðum selest wære
 wið færgryrum to gefremmanne.
 Hwilum hie geheton æt hærgtrafum
 wigweorþunga, wordum bædon
 pæt him gastbona geoce gefremede
 wið þeodpreaum. Swylc wæs þeaw hyra,
 hæpenra hyht; helle gemundon
 in modsefan, metod hie ne cuþon,
 dæda demend, ne wiston hie drihten god,
 ne hie huru heofena helm herian ne cuþon,
 wuldres waldend. Wa bið þæm ðe sceal
 þurh sliðne nið sawle bescufan
 in fyres fæþm, frofre ne wenan,
 wihte gewendan; wel bið þæm þe mot
 æfter deaðdæge drihten secean
 ond to fæder fæþmum freoðo wilnian. (V. 164–188)

(“So viele Frevel / vollführte oft
 der arge Alleingänger, / der Irdische Feind,
 harte Handtaten. / In Heorot weilte er,

dem schimmernden Saal, / in schwarzen Nächten.
Doch kam er nicht zum Kleinod, / des Königs Gabenstuhl,
nach des Waltenden Willen, / noch wußte er davon.
Das war ein schwerer Schmerz / für den Schildungenfreund,
ein herber Harm. / Gar häufig saß er,
der Herrscher, im Rat. / Hilfe suchten sie,
was den Mutstarken / zumeist fromme,
dem Grimm und Graus / begegnen könne.
Oft versprachen sie / Opferspenden
dem Weihtum zu bringen, / beteten mit Worten,
daß vom Volksverderben / sie befreien möge
der Seelenmörder: / ihre Sitte war dies,
der Heiden Denkart. / Der Hölle gedachten sie,
die Krieger, im Herzen. / Nicht kannten sie den Herrn,
der die Taten richtet. / Nicht vertrauten Sie auf Gott,
konnten anrufen nicht / des Ewigen Schutz,
des Walters der Welt. / Weh ist ihm bestimmt,
der sich selbst zum Unheil / die Seele preisgibt
der Faust des Feuers: / entfliehn kann er nicht,
noch auf Hilfe hoffen. / Heil ist dem bestimmt,
der nach des Todes Tag / tritt vor den Herrn
und Frieden erfleht / aus des Vaters Hand." Übers. Genzmer)

Diese letzte Drohung der Verwünschung bezieht sich aber keineswegs auf Hroðgar und Beowulf. Beide sind Heiden, werden aber als vorbildliche, weise und edle Menschen dargestellt. Sie handeln als Werkzeug Gottes, und es ist daher natürlich und legitim, daß ihnen christliche Tugenden zuerkannt werden, ja, daß sie in Wort und Tat als Christen erscheinen.³⁹

Eines der schönsten Beispiele dafür ist die sogenannte Predigt Hroðgars, die an Beowulf gerichtet ist.⁴⁰ Der Held ist vom Moor zurückgekehrt und hat die beiden Untiere endgültig unschädlich gemacht; Beowulf steht auf der Höhe des Ruhmes. Da spricht ihn Hroðgar in der Halle an. Kraft seines hohen Alters und seiner Erfahrung erteilt der König dem jungen Streiter einen Rat, den er selbst als Beweis seiner väterlichen Freundschaft gewertet sehen möchte. Zunächst stellt er das böse Beispiel des Heremod dar, der zum Tyrannen und Mörder wurde und eines schmachvollen Todes starb.

Nach diesem negativen Beispiel beginnt die eigentliche Predigt (1724—1768). Hroðgar verweist auf Gott, der durch seine große Gnade den Men-

³⁹Vgl. dazu Brodeur, *Art of Beowulf*, S. 190 ff.; zum Excursus und den verschiedenen Theorien dazu vgl. S. 187 ff.

⁴⁰Vgl. dazu ebd., S. 211 ff.

schen Weisheit, Wohlstand und Ansehen verleiht. Er lenkt und leitet alles. Manchmal gibt er einem Mann vornehmen Geschlechts jede irdische Freude, eine wohlausgerüstete Festung und Herrschaft über weite Länder und Zonen. Schließlich ist der Fürst so aufgeblasen und eingebildet, daß er glaubt, all das würde niemals enden. Er lebt im Luxus, nichts belästigt ihn, weder Krankheit noch Alter. Kein Ärger verdunkelt seine Gedanken, und seine Feinde können ihm kein Leid antun. Die Welt tut das, was er verlangt, Unglück ist ihm fremd.

Bis zu diesem Punkt beschränkt sich Hroðgar auf typische Aussagen, wie sie auch in den Elegien zu finden sind. Jeder Satz des ersten Teiles der Predigt hat z. B. im Reimlied eine Parallele, nur werden nicht Einst und Jetzt, glückliche Vergangenheit und trostlose Gegenwart auf die gleiche Weise einander gegenübergestellt. Die beiden Aussagenkreise werden vielmehr derart übereinander geschoben, daß Not und Feindschaft verneint, und damit als nichtexistent bezeichnet werden.

Der zweite Teil der Predigt aber handelt von den Folgen des Wohllebens. Weil es dem Edlen, den Hroðgar als exemplarischen Fall seiner Predigt zugrundelegt, so lange gut gegangen ist, hat sich Stolz bei ihm eingenistet, das Gewissen aber, die Schildwacht der Seele, ist in tiefen Schlaf versunken. Viel zu tief ist dieser Schlaf. Denn ein Mörder steht in unmittelbarer Nähe, der seinen Bogen spannt und dem Mann einen Pfeil mitten ins Herz schießt.

Einen Augenblick stutzt der Leser an dieser Stelle, schwankt zwischen *sensus literalis* und übertragener Bedeutung, die sich nicht auf den ersten Blick durchschauen läßt. Dann aber wird klar, daß der Teufel gemeint ist, der dem schon lange heimgesuchten Opfer den Todesstoß versetzt. Höchst interessant und aufschlußreich ist nun die Wirkung des Teufelschusses. Aus der Frage, mit welcher Hauptsünde der Teufel den gottverlassenen Mann infiziert, läßt sich die Wertskala des greisen heidnischen Königs rekonstruieren, vielleicht auch des Dichters Verhältnis zum Christentum bzw. zu den ethischen Vorstellungen des Dänenkönigs. Für Hroðgar ist die Habsucht die erste und wesentliche Sünde; er beklagt vor allem den Verlust der *liberalitas*: "Was er so lange gehabt hat, ist ihm jetzt nicht mehr genug. Gierig begehrt er mehr, und keineswegs gibt er jetzt noch goldene Bänder, wie es seine Ehre verlangte".

Habsucht und Freigiebigkeit stehen an der Spitze der Sünden- und Wertskala. Das ist überraschend, denn eher hätte man heroisch-kriegerische Tugenden erwartet, die im späten Mittelalter als germanisches Erbe ange-

sehen wurden: Tapferkeit und Treue, Arbeit oder *activitas*, Heldenkraft und Mäßigung. Diesen Erwartungen entspricht eigentlich nur die Anordnung der Tugenden um den Zentralbegriff der Ehre, der in der germanischen Welt der christlichen Eudämonie entgegengesetzt wurde. Die *liberalitas* wird in der Regel als die höfische Zentraltugend angesehen und dem 12. Jahrhundert zugeordnet. Anhand des *Beowulf* läßt sich aber zeigen, daß sie bereits mit dem germanischen Krieger- und Königsideal eng verknüpft ist.

Der Schilderung des moralischen Niedergangs folgt die Darstellung der Folgen, die wiederum an den höfischen Roman, insbesondere an König Arthur erinnern, bei dem der Verlust der *largesse* (= *liberalitas*) zum Verlust von Ehre und Ansehen und damit zum moralischen Tod führt. Hroðgars Protagonist wird zum *exemplum malum*. Er denkt nicht mehr an das Wirken des Schicksals (*forðgesceaf*), das ihm seinen Reichtum bald rauben wird. Sein ihm nur leihweise gegebener Körper sinkt dahin und stirbt, ein anderer Krieger tritt an seine Stelle, der ohne zu trauern all die Schätze austeilte, die der Edle lange Zeit vorher gehortet hatte.

An der Fallgeschichte des fiktiven Edlen hat Hroðgar gezeigt, daß sich Geiz nicht lohnt; denn niemand kann die gehorteten Schätze mitnehmen, wenn die Seele den Körper verläßt. Der *Seafarer* bietet eine Parallele:

Peah þe græf wille golde stregan
broþor his geborenum, byrgan be deadum,
maþmum mislicum þæt hine mid wille,
ne mæg þære sawle þe biþ synna ful
gold to geoce for godes egsan,
þonne he hit ær hydeð þenden he her leofað. (V. 97–102)⁴¹

(Obwohl er [der Edle] das Grab mit Gold bestreuen will, der Bruder seinem Anverwandten, begraben bei den Toten mit vielen Schätzen: das alles will nicht mit ihm. Nicht kann der Seele, die von Sünden voll ist, Gold zu Hilfe kommen gegen den Zorn des Herrn, wenn er es vorher verborgen hat, als er noch hier auf Erden lebte.)

Wiederum stehen christliche und germanische Auffassung sehr nahe beieinander. Der germanische Fürst wird aufgefordert, zu seiner Ehre Goldschmuck auszuteilen, weil sonst ein anderer nach ihm unbedenklich die Schätze wegschenken wird, die er sorgfältig gesammelt hatte. Der christliche Autor des *Seafarer* sagt nichts anders, betont aber, daß Gold für das

⁴¹ASPR III, S. 146.

jenseitige Leben nutzlos ist. Seine Schlußfolgerung wäre jedoch ähnlich: macht euch Freunde mit dem ungerechten Mammon; im Jenseits nützt euch das Gold nichts mehr.

Der letzte Teil der Predigt schließlich besteht aus der Anwendung, in den Predigtlehren *epilogus* oder *peroratio* genannt. Hroðgar wendet sich direkt an Beowulf und fordert ihn auf, das von ihm geschilderte Laster zu meiden und "ece rædas" (1760), das ewige Leben zu wählen. Beowulf stehe jetzt in der Blüte seiner Jahre, aber schon bald könnten ihn Krankheit oder Schwert, der Griff des Feuers oder die Wallung der Flut, der Biß des Messers (Schwertes), der Flug des Geres oder das häßliche Alter hinwegraffen, oder der Glanz der Augen könnte ihm geraubt und er schließlich durch den Tod überwältigt werden.

Diese Aufzählung von Todesarten ist keineswegs originell; ähnliches findet sich verschiedentlich in der altenglischen Dichtung. Im *Seefahrer* heißt es, dieses Leben sei vergänglich, irdischer Wohlstand bleibe dem Menschen nicht ewig, immer richte eines vor der ihm bestimmten Zeit den Edlen zugrunde: Krankheit oder Schwerthaß.⁴² Es gibt ferner ein ganzes Gedicht, das sich mit den Todesarten beschäftigt, *The Fortunes of Man*. Brand, Blindheit, Schwertkampf werden parallel zum *Beowulf* erwähnt. Interessant ist vor allem, daß die düsteren Seiten des menschlichen Lebens bei weitem überwiegen. Die positiven Möglichkeiten des Menschen, seine Glückschancen, werden auf wesentlich geringerem Raum abgehandelt.

Damit schließt die Predigt Hroðgars, der nicht etwa unbeteiligt und kalt-herzig katechisiert hat, sondern auf sein eigenes Schicksal verweisen kann. Er war nicht habgierig und tyrannisch wie Heremod, er hat im Gegenteil Volk und Land gegen viele fremde Völker verteidigt, und doch ereilte ihn ein widriges Schicksal. Grendel wurde sein Feind und suchte seine geliebte Halle Heorot heim. Nun aber wird durch Beowulf das Ende des blutigen Kampfes kommen.

Ein weiteres Beispiel für die Mischung von heidnischer und christlicher Wertauffassung ist die *mensura*, die Mäßigung. Sie erinnert zunächst an die ritterliche Literatur des Mittelalters, die der Lehre von der Mäßigung besonderen Nachdruck verleiht.⁴³ Pythagoras und Horaz werden des öfteren als Gewährsleute herangezogen, nicht aber (was näher gelegen hätte) Ari-

⁴²"adl oþþe yldo oþþe ecghete" im *Seafarer*, V. 70, im *Beowulf*: "adl oþþe ecg" und verschiedene andere Arten der Krankheit zum Tode hin.

⁴³Kurt Lippmann, *Das ritterliche Persönlichkeitsideal in der mittenglischen Literatur des 13. und 14. Jhs.* (Meerane i. Sa., 1933).

stoteles. Im *Policraticus* des Johann von Salisbury⁴⁴, der wichtigsten theoretischen Grundlage des ritterlichen Tugendsystems in England, ist die Mäßigung innere Mitte aller anderen Tugenden und damit oberstes Prinzip ritterlicher Lebensführung. Später trat der Einfluß des Aristoteles verstärkend und bestätigend hinzu. In *Sawles Warde*⁴⁵ etwa wird die *moderatio* als "middel of twa uueles" bezeichnet. Im *Ayenbite of Inwyt*⁴⁶ werden alle Sünden entsprechend stoisch-aristotelischer Ethik der *destemperance* zugeordnet.

Stoische Gedanken sind aber offenbar schon zu angelsächsischer Zeit in England weit verbreitet, etwa im *Wanderer* (V. 65—72):

Wita sceal gepyldig,
ne sceal no to hatheort ne to hrædwyrde,
ne to wac wiga ne to wanhydig,
ne to forht ne to fægen, ne to feohgifre
ne næfre gielpes to georn, ær he geare cunne.
Beorn sceal gebidan, þonne he beot spriceð,
oppæt collenferð cunne gearwe
hwider hreþra gehygd hweorfan wille (V. 65—72).⁴⁷

(Ein Weiser soll geduldig sein und nicht zu hitzigen Herzens noch zu hurtig in Worten, nicht als Krieger zu feige noch zu kleinmütig, nicht zu hochfreudig, nicht zu furchtsam noch zu habgierig und auch nie zu geneigt zum Prahlen, ehe er zur Genüge wisse: ein Mann soll warten, wenn er mutig sich verheißt,

⁴⁴The *Statesman's Book of John of Salisbury, Being the 4th, 5th, and 6th Books, and Selections from the 7th and 8th Books of the Policraticus*, transl. by John Dickinson (N. Y., 1963).

⁴⁵Ed. Richard Morris, *Old English Homilies*, EETS 34 (London, 1868), S. 247: þe þridde suster þat is meað. hire he makeð meistre ouer his willesfule hirð þat we ear of speken. þat ha leare ham mete. þat me meosure hat. þe middel of twa uueles. for þat is þeaw in euch stude ant tuht forte halden. ant hateð ham alle þat nan of ham azein hire: nohwer wid vnmeoð: ne ga ouer mete.

⁴⁶Ed. Pamela Gradon, *Dan Michel's Ayenbite of Inwyt, or, Remorse of Conscience*, EETS 23 (London, 1965), S. 153: þe[t] is þe wyl / huerof þer byeþ uour deles. Loue. Drede. Blisse. and zorze. þet is / þet he habbe þet he ssel / and ase he ssel / and asemoeche ase me ssel. and þet me yleue alsuo þet me ssel / and ase me ssel and ase moche ase me ssel. Huanne þise uour deles byeþ atamed / þanne zayþ me þet þe man is attempre. Ase me zayþ of one rote / oþer of one herbe / þet hi is attempre / huanne hi is ne to chald / ne to hot / ne to wet. Alsuo ase to þe bodye of man / comeþ alle eueles our þe destempringe of þise uour qualites / oþer of þise uour humours: alzu of þe herte of þe manne comeþ alle þe uices / and alle þe zennes be þe distemperance of þise peawes.

⁴⁷ASPR III, S. 135—36.

bis daß der Sinnesmutige sicher wisse, wohin sich wenden will des Herzens Gesinnung.)

Solche Gedanken entsprachen ursprünglich bestimmt nicht der germanischen Auffassung, der sich eher Maßlosigkeit in Liebe und Haß zuordnen läßt. Wir finden also nebeneinander christliche und aristotelisch-stoische Gedanken. Die *mesure* tritt als neue, zunächst gänzlich ungermanische Forderung zum germanischen Ehrenstandpunkt. Die Mäßigung der Affekte, fast der stoischen *temperantia* gleichzusetzen, bereitet die christliche Tugend der Demut vor, die den Angelsachsen von den christlichen Missionaren zunächst offenbar nicht zugemutet wurde.

Der *Beowulf* zeigt ein an der *mensura* oder *sobrietas* ausgerichtetes Persönlichkeitsideal. Der Held bewahrt *mesure*; er scheut sich vor Extremen, ist besitzfroh, aber nicht habgierig, teilt Schätze aus, ist aber nicht verschwenderisch, er ist stolz und selbstbewußt, aber ehrfürchtig gegen das Alter. Von der germanischen Kampfesraserei, die sich manchmal gar zum Blutrausch steigert, finden wir nichts im *Beowulf*. Vielleicht kommt in der Breca-Episode etwas von diesem kopflosen, ungestümen Mut zum Ausdruck. Aber Beowulf selbst bezeichnet das Abenteuer ausdrücklich als Jugendentorheit. Solche Unbesonnenheit gehört nicht zu seinem Lebensideal, das sich durch Besonnenheit und *prudentia* auszeichnet.

Selbstbeherrschung und Besonnenheit ergeben zusammen mit den aktiven Eigenschaften der Freigebigkeit und der Großherzigkeit den Edelmut, eine Eigenschaft, die man ebenfalls lange Zeit erst im Mittelalter glaubte antreffen zu können. Vielleicht kann man schon beim *Beowulf* von Edelmut sprechen. Schließlich verzichtet der Held beim Kampf gegen Grendel auf Waffen, offenbar doch, um unter gleichen Bedingungen mit dem Untier kämpfen zu können.

Als letztes Beispiel sei auf den Tod Beowulfs verwiesen. Schücking sagt durchaus zu Recht, daß kein Augenblick des Daseins die christliche oder nichtchristliche Einstellung der Welt gegenüber so unzweideutig charakterisiert. Beowulf verhält sich ganz bestimmt nicht so, wie es von einem sterbenden Christen verlangt wird. Er blickt auf sein Leben zurück und stellt stolz fest, daß er sein Reich gut verwaltet hat und kein auswärtiger Feind es je anzugreifen wagte. Sein Besitztum verteidigte er mit aller Macht, mied falsche Eide und hielt Frieden mit der Sippe: "Obwohl ich zu Tode verwundet bin, kann ich auf all diese Dinge stolz sein. Wenn das Leben meinen Körper verläßt, kann Gott mich nicht des Mordes an Verwandten verklagen. Nun, Wiglaf, geh schnell und suche den Schatz im grau-

en Felsen. Eile, daß ich den Goldschatz sehen kann, daß ich die leuchtenden Edelsteine prüfen kann. Das wird mir helfen, mein Leben und mein Königreich um so leichter zurückzulassen, nachdem ich so lange regiert habe." Beim Anblick des Schatzes glaubt Beowulf leichter sterben zu können. Das überrascht, da Beowulf weiß, daß er keine Reichtümer ins Jenseits mitnehmen kann. Der bloße Anblick der strahlenden Schätze allein vermag aber wohl kaum Trost zu spenden oder für die Reise ins Jenseits zu rüsten. Wir würden eher erwarten, daß dieser Anblick an einstiges Glück erinnert und den Abschied vom Leben schwerer macht.

Beowulf selbst erklärt dieses Rätsel in der letzten Rede vor seinem Tod. Wiglaf ist in die Drachenhöhle eingedrungen und schleppt den Schatz heraus. Beowulf schaut traurig auf das Gold und sagt dann: "Ich spreche Worte der Dankbarkeit gegenüber Gott, dem König der Herrlichkeit, unserem ewigen Herrn, für all den Reichtum, den ich hier sehe. Ich danke ihm, weil es mir vergönnt war, vor meinem Tode diesen Schatz für mein Volk zu gewinnen. Ich habe mein Leben eingetauscht für diesen Schatz, nun Sorge Du für mein Volk. Ich kann hier nicht länger bleiben. Wenn der Scheiterhaufen verglüht ist, befehl meinen Hänglingen, ein Grabmal auf einem Hügel an der See zu errichten, das hoch über Hronesness aufragt und die Erinnerung an mich unter meinen Landsleuten wach hält, so daß die Seeleute, die ihre großen Schiffe weit über das neblige Meer steuern, es Beowulfs Barrow (= Hügelgrab) nennen."

Nicht an den Besitz des Goldschatzes also denkt Beowulf, und ebenso wenig will er sich vor dem Tode am Glanz der Edelsteine weiden. Vielmehr freut er sich darüber, seinem Volk einen so reichen Hort hinterlassen zu können. Dieser Gedanke ist unchristlich. Selbst im Tode noch übt Beowulf die Tugend der *liberalitas* aus. Aber er ist nicht nur freigebig. Er gibt geradezu sein Leben hin für sein Volk, und ein solches Verhalten ist wiederum völlig ungermanisch. Nirgends in germanischer Dichtung finden wir die Verherrlichung des Vorkämpfers und des Wohltäters des eigenen Volkes, vielmehr kämpft der Germane generell um Ruhm und Ehre, er denkt nicht an Haus und Hof und schon gar nicht an das Vaterland. Beowulf aber stirbt für das Volk. Sein letzter Trost ist, ihm einen so großen Dienst erwiesen zu haben.

Im *Beowulf* verbinden sich germanisch-heroische und stoisch-christliche Ideale zu einer eigenständigen originellen Mischung. Diese hybride Mischung hat die Kritiker hinsichtlich der Geisteshaltung, die dem *Beowulf* zugrundeliegt, ratlos gemacht. Sie ist aber typisch für das angelsächsische

Frühchristentum, das in sehr viel größerem Maße die heimischen Traditionen wahrte und niemals mit Feuer und Schwert gegen die germanische Kultur vorging. Die Christianisierung ist vielmehr als ein Prozeß der Assimilierung und Evolution zum Christentum hin zu verstehen, nicht als plötzliche Konversion. Viel germanisches Gedankengut konnte direkt übernommen werden, anderes wurde leicht abgewandelt, eingepaßt oder neu eingeführt. Dennoch ergibt sich aber ein leidlich konsistentes Bild des englischen Frühchristentums. Die germanischen Elemente wurden im Laufe der altenglischen Zeit allmählich abgebaut. Schon in *The Battle of Maldon*, einem noch durchaus heroisch wirkenden Gedicht, finden wir eine im wesentlichen christliche Auffassung vom Menschen. Als Byrhtnoth die Todeswunde empfangen hat, betet er zu Gott:

“Gefancie þe, ðeoda waldend,
ealra þæra wynta þe ic on worulde gebad.
Nu ic ah, milde metod, mæste þearfe
þæt þu minum gaste godes geunne,
þæt min sawul to ðe siððan mote
on þin geweald, þeoden engla,
mid friþe ferian. Ic eom frymði to þe
þæt hi helsceaðan hynan ne moton.” (V. 173–180)⁴⁸

(Ich danke Dir, Menschengott, für alle Freuden, die ich auf Erden hatte. Nun habe ich am meisten nötig, gnädiger Gott, daß Du meiner Seele Gutes erweist, daß meine Seele in Dein Königreich komme, Fürst der Engel, in Frieden in Deine Gewalt eingehend. Zu Dir bete ich, daß die Feinde der Hölle mich nicht erniedrigen.)

Das Fortleben des Beowulf

So stark ist immer wieder die Einmaligkeit des *Beowulf* betont worden, daß die Gefahr besteht zu übersehen, welch bedeutsamen Einfluß das Gedicht auf die englische Literatur ausgeübt hat. Natürlich denkt man heute nicht mehr an Einfluß oder gar Nachahmung, wenn man einer bestimmten Formel in späterer altenglischer Dichtung wiederbegegnet. Daraus wurde früher auf Verfasserschaft und unmittelbare Vorlagen geschlossen. Man weiß heute, daß die poetische Diktion des Altenglischen aus einem großen Arsenal gemeinsamer Elemente schöpfte und daß man Einflußlinien daher sehr viel vorsichtiger feststellen und durch mannigfache Belege abstützen muß. Selbst bei Anwendung aller Vorsichtsmaßnahmen ergeben sich aber

⁴⁸ASPR VI, S. 11–12.

Parallelen und Ähnlichkeiten, die sich nicht anders als durch direkten Einfluß erklären lassen. Insbesondere sind dabei solche Stellen heranzuziehen, die inhaltlich in den Kontext nicht besonders gut passen.

Als erstes Werk ist das *Exodusepos*⁴⁹ zu nennen. Es berichtet von einem Todesengel, der um Mitternacht die Halle als Mörder heimsucht, die Wachen kaltblütig ermordet und den Jubel in der Halle in wehmütige Klagelieder verwandelt. Bei diesem Engel handelt es sich jedoch nicht um Grendel, sondern um den Boten Gottes, so daß die wörtlichen *Beowulf*-Anklänge auf ihn nicht recht passen wollen.

Auch Cynewulfs *Fata apostolorum*⁵⁰ enthält unzweifelhafte *Beowulf*-Reminiszenzen. Eine Reihe von Eigenschaften der Dänen wird einfach auf die Apostel übertragen — nicht immer sinnvoll und zweckmäßig, denn die Dänen waren noch Heiden, und die ihnen nachgesagten heroischen Tugenden, wie z. B. *þrym* (Kraft), waren nicht unbedingt auch eine Zierde der Apostel. Die meisten *Beowulf*-Anspielungen enthält wohl *Andreas*⁵¹, und wie in den anderen religiösen Werken fallen sie meist durch Unangemessenheit im Kontext auf. Der sterbende Beowulf schaut in die Drachenhöhle und sieht, wie die steinernen Quader das ewige Erdhaus fest zusammenhalten. Dann wird er mit Wasser gelabt. Der Dichter des *Andreas* beschreibt einen wasserspendenden Marmorstein, und auch sein Heiliger sieht an der Mauer auf ein Werk der Riesen, auf wunderbar feste Säulen und Pfeiler unter dem fruchtbaren Land. Diese unterirdische Riesenhöhle hat in dem Werk keinen Sinn. Die Entlehnung solcher und ähnlicher Stellen aus dem *Beowulf* ist nicht zu verkennen.

Ferner ist in diesem Zusammenhang zu erinnern an die weiteren heroischen Gedichte, die wesentlich später als *Beowulf* anzusetzen sind, aber ganz offenbar durch das frühe Epos in Inhalt und Ausdruck erheblich beeinflußt worden sind.

The Battle of Brunanburh

In der bekannten *Angelsachsenchronik* findet sich als metrischer Einschub das 73 Zeilen lange *The Battle of Brunanburh*.⁵² Es ist in fünf der sieben

⁴⁹Text: ASPR I, S. 89–107.

⁵⁰Text: ASPR II, S. 51–54.

⁵¹Vgl. L. J. Peters, "The Relationship of the OE *Andreas* to *Beowulf*", *PMLA*, 66 (1951), 844–63. Text: ASPR II, S. 3–51.

⁵²Text: ASPR VI, S. 16 ff. Alistair Campbell, ed., *The Battle of Brunanburh* (London, 1938). Vgl. N. Kershaw, *Anglo-Saxon and Norse Poems* (Cambridge, 1922), S. 59 ff.

bekannten Manuskripte erhalten. Die älteste Handschrift ist das berühmte *Parker Manuscript* in der Bibliothek von Corpus Christi College Cambridge. Das Gedicht steht unter dem Jahr 937. Die geschilderte Schlacht war Teil eines langen Krieges der in Dublin regierenden Wikingerfürsten gegen Nordhumbrien, das bis 927 in ihrem Besitz gewesen war. Unmittelbarer Anlaß des Kampfes war Æthelstans Eroberung von Schottland im Jahre 934. Der schottische König Constantine II. geriet in arge Bedrängnis. Da er selbst nicht über eine kampfstärke Armee verfügte, verbündete er sich mit Anlaf, dem König von Dublin, und Eugenius, dem König der Strathclyde-Britten. Die vereinigten Heere sammelten sich in Schottland und drangen von da aus nach Süden vor. Æthelstan und sein Bruder Edmund zogen ihnen von England aus entgegen. Bei einem Ort namens Brunanburh kam es zur Schlacht. Wo der Ort genau liegt, ist nicht mehr zu ermitteln, da keine Handschrift nähere Angaben macht. Florence of Worcester behauptet, das Heer des Anlaf sei auf dem Humber nach England eingedrungen.⁵³ Dafür aber gibt es keinerlei Belegmaterial. Wahrscheinlicher ist, daß sich das Heer in Schottland mit den Verbündeten vereinigte und dann nach Süden vorstieß. Aus dem Gedicht selbst ist zu entnehmen, daß der Kampf in der Nähe des Meeres ausgetragen wurde. Der am häufigsten mit Brunanburh identifizierte Ort ist daher Burnswark Hill in Dumfriesshire. Aber ein gutes Dutzend weiterer Lokalisierungen liegt vor, und wir müssen uns daher mit der Feststellung begnügen, daß die Schlacht irgendwo an der Westküste Englands stattfand, etwa zwischen Chester und Dumfries.⁵⁴

Über die historischen Fakten orientieren die *Annalen von Ulster*. Es heißt da unter dem Jahr 936: "Ein großer, beklagenswerter und schrecklicher Kampf wurde hart ausgetragen zwischen den Sachsen und den Wikingern, in dem Tausende von Wikingern, unmöglich sie zu zählen, erschlagen wurden. Ihr König Anlaf aber entkam mit wenigen Anhängern. Auf der anderen Seite fiel jedoch eine große Zahl von Sachsen. Aber Æthelstan, der sächsische König, errang einen großen Sieg".⁵⁵ Ein noch genauerer Bericht über die Schlacht findet sich in den *Annalen von Clonmacnoise* (unter dem Jahre 931): "Die Dänen (= Wiking) von Loch Rie kamen in Dublin an. Anlaf mit allen Dänen von Dublin und Nordirland verließ das Land und

⁵³Vgl. ASPR VI, S. xxxix

⁵⁴Vgl. J. McN. Dodgson, "The Background of Brunanburgh", *Saga Book of the Viking Society*, 14 (1956-7), 303-316. Vgl. auch J. H. Cockburn, *The Battle of Brunanburgh and its Period, Elucidated by Place Names* (London, 1931).

⁵⁵Zitiert bei Kershaw, *Anglo-Saxon and Norse Poems*, S. 60.

stach in See. Sie kamen in England an, vereinigten sich mit den Dänen dieses Landes und lieferten den Sachsen eine Schlacht in der Ebene von Othlin. Auf beiden Seiten gab es ungeheure Verluste, darunter waren die folgenden Heerführer: Sithfrey und Gisle, die beiden Söhne des Sittrick Galey . . . [es folgen weitere Namen] . . . Ceallach, Fürst von Schottland zusammen mit 30 000 Kriegern und 800 Häuptlingen, Imar, der Sohn des Königs von Dänemark mit 4000 Soldaten seiner Leibwache, alle wurden erschlagen.⁵⁶

Im zweiten Bericht klingt schon etwas von der herben Wirklichkeit der Schlacht von Brunanburh an. Das Gedicht entstand wahrscheinlich kurz nach dem historischen Ereignis. Der Autor hat aber offenbar einen größeren Abstand zur dargestellten Wirklichkeit als die Annalisten. Das Schlachtgeschehen ist dichterisch überhöht und verklärt dargestellt, es geht weniger um das grausige Geschehen als um die Darstellung des Sieges und des Triumphs über die verhaßten Feinde. Ein starker Patriotismus bestimmt den Ton des Gedichtes, das aber dennoch ganz im Idiom des traditionellen Preisliedes bleibt und an keiner Stelle die formelhafte Diktion der Vortragsdichtung aufgibt. Der König wird nicht handelnd und leidend geschildert (wie im alten Heldensang), er ist nur Teil der Kampftruppe, die als Masse dargestellt wird. Überhaupt wirkt das Gedicht wie ein riesiges historisches Genre-Bild, das dem Detail nur geringe Aufmerksamkeit schenkt, dafür aber die gewaltigen Dimensionen kenntlich macht und nicht dem Heerführer allein die entscheidende Bedeutung zuerkennt. Abschnitt 2 lautet:

Hettend crungun,
Sceotta leoda and scipflotan
fæge feollan, feld dænnede
secga swate, siðþan sunne up
on morgentid, mære tungol,
glad ofer grundas, godes condel beorht,
eces drihtnes, oð sio æpele gesceaft
sah to setle. Pær læg secg mænig
garum ageted, guma norþerna
ofer scild scoten, swilce Scittisc eac,
werig, wiges sæd. (V. 10–20)

(Die Feinde sanken dahin, die Männer der Schotten und die Schiffsbesatzungen sanken dem Tode geweiht zu Boden. Auf dem Felde floß das Blut der Männer, als die Sonne aufging zur Morgenzeit, der herrliche Stern, schön

⁵⁶Ebd., S. 61.

über der Erde, Gottes leuchtende Kerze, des ewigen Herrn, bis dieses edle Wesen [= Sonne!] sich zur Ruhe begab. Da lag mancher Krieger, von den Speeren gefunden, die Männer aus dem Norden über den Schild geschossen, und ebenso auch viele Schotten, müde und randvoll gesättigt vom Kampfe.)

Auch die Beschimpfung des besieigten Feindes entstammt einer barbarisch-heroischen Welt: "Auch der alte Konstantin, der grauhaarige Krieger, machte sich auf die Flucht nach Norden in seine Heimat. Er hatte keinerlei Grund, sich dieser Schlacht zu rühmen, denn er war nun seiner Verwandten und Freunde beraubt, die im Kampf niedergehauen worden waren und leblos auf dem Kampffeld lagen. Auf dem Feld des Gemetzels ließ er ferner seinen jungen Sohn zurück, zerhackt von den Schwerthieben, die er im Kampf empfangen. Keinen Grund hatte der graue Ritter, der alte Schurke ("eald inwidda"), sich zu rühmen des Waffengangs. Genauso wenig Grund hatte Anlaf, kein Anlaß war für sie, sich hämisch zu freuen, sie und die Reste ihrer Heere, über ihre Überlegenheit in kriegesischen Taten auf dem Kampffeld, wenn die Banner zusammentrafen, wenn Speer auf Speer traf, Mann dem Mann begegnete und Klinge sich mit Klinge kreuzte — als sie mit den Söhnen Edwards auf der Walstatt kämpften" (V. 38—52).

Auch die abschließende Schilderung des Schlachtfeldes benutzt altererbte Motive der heroischen Dichtung: "Hinter sich zurück ließen sie einen Berg von Leichen, Beute für den schwarzen Raben, den schwarz gefiederten mit krummem Schnabel, und für den graufarbigem, weißgeschwänzten Adler, auch freut sich der Nahrung der hungrige Jagdfalke und das eisgraue Tier, der Wolf des Waldes."

Der Verfasser kannte sich offenbar in der traditionellen Dichtersprache gut aus. Die Epitheta häufen sich wie kaum an einer anderen Stelle der germanischen Dichtung, und auch manche Kenningar werden ohne sachliche Notwendigkeit, bloß zum Schmuck und zur Erweiterung der Aussage, in die Verszeile eingebaut. Die Prosodie ist genau und streng, wirkt fast ein wenig pedantisch. Daher darf man wohl annehmen, daß der Verfasser ein Mönch oder Priester war, der mit der Gelehrsamkeit des literarisch Gebildeten die Taten der verwandten und als eigenvölkisch empfundenen Sachen im Stile der alten heroischen Dichtung, aber eben doch epigonenhaft, für die Nachwelt festhalten wollte.

The Battle of Maldon

Das 325 Zeilen lange heroische Gedicht *The Battle of Maldon* ist lediglich als Anhang zu *Johannis Glastoniensis Chronica* (1726) und seiner Trans-

kription erhalten, da das Manuskript, MS Cotton Otho A. XII, 1731 durch ein Feuer vernichtet wurde. Darüber hinaus fehlen Anfang und Schluß des Werkes.⁵⁷

Das *Anglo-Saxon Chronicle* berichtet unter der Jahreszahl 991 (vermutlich jedoch 993) vom zugrundeliegenden historischen Ereignis:

991. Her wæs G[ypes]wic gehegod. & æfter þam swiðe raðe wæs Brihtnoð ealdorman ofslægen æt Mældune. & on þam geare man ge rædde þ man geald ærest gafol Deniscan mannum. for þam mycclan brogan þe hi worhtan be þam sæ riman. þ wæs ærest x· þusend punda. pæne ræd gerædde Siric arceb.⁵⁸

(In diesem Jahre wurde Gipswich verheert, und sehr schnell danach wurde Fürst Byrhtnoth erschlagen bei Maldon, und in diesem Jahr riet man, das erste Mal den Dänen Tribut zu zahlen wegen der großen Greuel, die sie an der Küste begangen hatten; das waren zuerst 10000 Pfund. Diesen Rat gab Erzbischof Siric.)

Der historische Schauplatz läßt sich relativ genau rekonstruieren: die Dänen waren südlich des Flusses Blackwater auf Northey Island gelandet; die von Byrhtnoth freigegebene Furt zwischen Insel und Festland ist noch heute zu erkennen; sie liegt ebenso wie damals bei Flut unter Wasser.⁵⁹

Lange Zeit hat man daher gemeint, das Gedicht sei der Augenzeugenbericht eines Teilnehmers am Kampfe.⁶⁰ Wenn auch Byrhtnoth nicht als reiner Märtyrer verstanden werden kann, der sich dem feindlichen Heidentum und dem Teufel entgegenstellt⁶¹, scheint es doch sicher, daß der Scop den historischen Helden zu einer legendären Figur umgewandelt und sich eines heroischen Stils bedient hat, der dem des *Beowulf* verpflichtet ist.⁶²

Das Gedicht kann als das Hohelied des germanischen Gefolgschaftswesens bezeichnet werden. Byrhtnoth selbst erscheint als unbändiger, kampflusti-

⁵⁷Text: ASPR VI, S. 7–16; Eric V. Gordon, *The Battle of Maldon* (London, 1957); vgl. F. Liebermann, "Zur Geschichte Byrhtnoths, des Helden von Maldon", *Archiv*, 101 (1898), 15–28.

⁵⁸Ed. Charles Plummer, *Two of the Anglo-Saxon Chronicles Parallel* (Oxford, 1892), I, 127.

⁵⁹Vgl. E. D. Laborde, "The Site of the Battle of Maldon", *EHR*, 40 (1925), 161–73 und *Byrhtnoth and Maldon* (London, 1936).

⁶⁰So zuerst F. Liebermann, "Zur Geschichte Byrhtnoths". Vgl. dagegen J. B. Bessinger, "Maldon and the Óláfsdrápa: An Historical Caveat", *CL*, 14 (1962), 23–35.

⁶¹Vgl. N. F. Blake, "The Battle of Maldon", *Neophilologus*, 49 (1965), 332–45.

⁶²Vgl. E. B. Irving, Jr., "The Heroic Style in *The Battle of Maldon*", *SP*, 58 (1961), 457–67.

ger und keineswegs besonnener Heerführer. Der Autor bezeichnet ihn als töricht, stolz:

Da se eorl ongan for his ofermode
alyfan landes to fela laþere ðeode. (V. 89–90)

(Dann erlaubte der Herzog in seinem Übermut [Stolz] Zutritt zu dem Land den zahlreichen verhaßten Feinden [dem Volk]).

Darin scheint eine Kritik des Verfassers erkennbar; aber aus der germanischen Heldensage geht hervor, daß solche Art von Unbedachtheit und Stolz als *magnanimitas* angesehen und gelobt wurde. Der Feind muß immer Gelegenheit erhalten, unter gleichen Bedingungen zu kämpfen. Noch ganz unbekannt scheint das Ideal der *mesure*, der *mâze*.

Die Schlacht bei Maldon führt noch einmal das germanische Gefolgschaftswesen vor Augen, bei dem es um Ehre und Treue geht. Der Führer Byrhtnoth feuert nicht nur an, ermahnt und befiehlt, sondern er gibt selbst ein Beispiel. An ihm richten sich seine Männer immer wieder auf. Sie kämpfen offenbar noch nicht für das Vaterland, auch wenn solche Gedanken vielleicht unterschwellig eine Rolle spielen; sie denken vor allem an die Mettspende in der Halle und fühlen die innige Bindung an den Gefolgherrn, den sie lieben und mit dem sie daher zu leben und zu sterben haben.

Das Gedicht besteht aus zwei deutlich voneinander geschiedenen Teilen: zunächst werden der Kampf gegen die Feinde und der Tod Byrhtnoths geschildert; dann folgen die Reden der Überlebenden, die die Fliehenden aufhalten und zu weiterem Kampf als Rache für ihren Herrn auffordern. Im tapferen Kampf trifft Byrhtnoth ein Speer der Wikinger. Er bricht den Schaft mit der Kante seines Schildes ab, und die Spitze springt aus der Wunde. Mit dem zerbrochenen Speerrest schlitzt er dem ihn angreifenden Wikinger den Hals auf. Überdies schleudert er sein eigenes Wurfgeschloß hinterher, das den Brustpanzer des Dänen zerschmettert. An der Leiche bricht Byrhtnoth in grimmiges Hohnlachen aus, vernachlässigt aber die eigene Deckung, so daß ihn ein Wikinger-Speer trifft. Wulfmær reißt den blutroten Schaft aus der Wunde, schleudert ihn zurück und tötet einen Wikinger. Byrhtnoth stürzt mit dem Schwert auf den nächsten Feind. Obwohl ihm die Waffe im Kampf entgleitet und er kaum noch aufrecht stehen kann, feuert er seine Mitstreiter an. Dann aber fällt er zu Boden, spricht ein kurzes Gebet und wird von den Wikingern zusammengehauen. Sein Tod ist das Signal zur übereilten Flucht. Damit tritt das ein, was Offa einst Byrhtnoth in der Methalle gesagt hatte: diejenigen, die beim

Bier am lautesten prahlen, räumen als erste das Schlachtfeld. Ælfwine, Sohn des Ælfric, ermuntert die Genossen zu erneutem Widerstand; nach ihm sprechen noch zahlreiche andere Krieger und fordern zu heldenmütigem Kampf auf. Der Tenor aller Reden, die den größten Teil des Gedichtes ausmachen, ist, daß kein Krieger das Schlachtfeld verlassen darf, solange nicht der Tod des Herrn gerächt ist. Wenn sie den Sieg nicht erringen können, sei es ihre Pflicht, neben der Leiche des Herrn zu sterben und ihm so noch im Tode die Treue zu halten. Wenn dann Godvic ebenfalls den Freunden Mut zuspricht und im Kampfe fällt, so zeigt sich, daß die Gefolgsleute Byrhtnoths nicht bloße Typen sind, die nur zu kämpfen wissen: "These Englishmen . . . are not heroic automata to whom the idea of flight cannot even occur. They are aware of it and of the crushing burden of individual choice now confronting them".⁶³ Sicher ist *The Battle of Maldon* Jahrhunderte später als *Beowulf* entstanden, als die alten heroischen Ideale im Wandel begriffen waren. Von einer "travesty of antique heroic values" und einem Gedicht "composed in an heroic vein in an age that was no longer heroic"⁶⁴ zu sprechen, scheint jedoch übertrieben.

Im Gegensatz zum *Brunanburh-Lied* finden sich keine Massenszenen, vielmehr werden Einzelbegegnungen dargestellt. Dabei scheint dem Dichter besonders wichtig, daß sich die Hauptpersonen durch direkte Rede selbst charakterisieren. Die pathetischen Ansprachen der Helden nehmen großen Raum im gesamten Gedicht ein. Die Krieger sprechen wie alle Gestalten der germanischen Heldensage. Auch im *Maldon-Lied* finden sich die bekannten Requisiten: es ist öfters von *fæge men* die Rede, von den zum Tode Bestimmten; über dem Schlachtfeld kreisen Raben und Adler, die auf Beute warten. Die Feinde heißen "Todeswölfe", die Lanze durchwatet das Beinhaus. Vor dem Kampf läßt ein junger Knappe seinen besten Falken von seiner Faust in die Wälder fliegen, Vorahnung des Ausgangs der Schlacht, nach der er niemals mehr auf die Beize gehen wird.

Der Stil des Gedichtes ist noch ganz durch die alliterierende Langzeile bestimmt. Nur wenige Stellen deuten darauf hin, daß das Werk gegen Ende des 10. Jahrhunderts entstanden ist. In wenigen Zeilen findet sich zusätzlich zum Stabreim Endreim oder Assonanz. Im 2. Halbvers erscheinen mehrfach zwei Stäbe, ferner auch alliterierende Figuren, die sogenannten

⁶³E. B. Irving, Jr., "The Heroic Style", S. 464.

⁶⁴Vgl. Michael J. Swanton, "The Battle of Maldon: A Literary Caveat", *JEGP*, 67 (1968), 448 und 450.

Cynghanedd Draws.⁶⁵ Insgesamt macht das Gedicht noch einen rein heroischen Eindruck. Offenbar muß der Autor gelehrt, zumindest gebildet gewesen sein und sich in der heimischen Literatur des Landes genauestens auskennen. Auf welche Art er die altenglische heroische Literatur kennenlernte, wird im Dunkeln bleiben. Liebermann vermutet, daß der Dichter Hofkaplan Byrhtnoth und daß Byrhtnoth der Herzog von Essex war.⁶⁶ Jedenfalls ist der Dichter politisch engagiert. Er warnt vor einer schwächlichen Beschwichtigungspolitik gegenüber den Dänen, die nicht etwa dem ganzen Land, sondern immer nur einem bestimmten Heerführer den Frieden gegen beträchtliches Lösegeld anbieten, dann aber an anderer Stelle der Küste landen und das Land plündern und brandschatzen. Nur durch mannhaften Kampf, so will der Dichter zeigen, kann man sich der räuberischen Dänen erwehren.

Kleinere Zeugnisse⁶⁷

Weniger bedeutend ist ein kürzeres Gedicht über König Edmunds Befreiung der fünf Städte Leicester, Lincoln, Nottingham, Stamford und Derby im Jahre 942.⁶⁸ Der historische Vorwurf ist mit dem der Schlacht von Maldon nicht zu vergleichen, denn es handelte sich nicht eigentlich um einen Kampf gegen die Dänen; die Städte wurden vielmehr friedlich erobert oder besser, besetzt. Außerdem gab es wenig Grund, sich dieser Eroberung zu rühmen, denn schon wenige Monate nach der Besetzung fielen die Städte durch den Friedensschluß wieder der dänischen Partei zu. Warum trotzdem über die Befreiung ein Gedicht entstand, läßt sich nur noch vermuten. Der Verfasser war vielleicht Hofmann in der Nähe des Königs. Das Gedicht macht Stimmung gegen die Dänen, die als Heiden und Landfremde bezeichnet werden. Heroische Elemente sind nur noch andeutungsweise zu erkennen.

Gegenstand eines heroischen Preisliedes ist ferner die Krönung Edgars zu Bath im Jahre 973.⁶⁹ Der Autor verrät sich dadurch, daß von den Festlichkeiten der Krönung nur der große Andrang der Priester und Mönche erwähnt wird, die aus allen Teilen des Landes zusammenströmen. Interessant ist die deutlicher als in anderen Gedichten ausgesprochene Enderwartung. Schon bei der Deutung von *Wanderer* und *Seefahrer* begegneten wir

⁶⁵Übereinstimmung mehrerer gleicher Konsonanten in gleicher Folge, z. B. Z. 52 [p:st, p:st].

⁶⁶Vgl. Liebermann, "Zur Geschichte Byrhtnoths".

⁶⁷Vgl. Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1078 ff.

⁶⁸Text: ASPR VI, S. 20–21. ⁶⁹Text: ASPR VI, S. 21–22.

eschatologischen Tönen: mit dem Bewußtsein der Vergänglichkeit der Welt und ihrer Werte, und damit der elegischen Stimmung, ging die Erwartung des baldigen Endes der Welt einher. Im Krönungslied heißt es, daß nur noch 27 Jahre bis zur Wiederkehr Christi, der Parusie, fehlen. Diese Wiederkehr erwartete man nach der Apokalypse für das Jahr 1000. Der offenbar gelehrte Autor hat keine rechte Verbindung mehr zur germanischen heroischen Dichtung.

Das letzte streng alliterierende Gedicht findet sich in den angelsächsischen Annalen unter dem Jahr 1065. Der Autor besingt in patriotischen Tönen den Tod Edwards des Bekenners, der für ihn der letzte unbestrittene heimische König auf dem Thron war.⁷⁰ Das Gedicht muß wohl nach 1066 eingefügt worden sein, denn es finden sich schon Vordeutungen des nahenden Zusammenbruchs. Insgesamt wirkt das kleine Stück noch ganz heroisch. Ein großer Teil der Wendungen könnte in der vorausgehenden epischen Literatur belegt werden.

Als letztes Beispiel sei das sogenannte *Wade*-Fragment genannt, das in einem späten Manuskript, der Peterborough-Handschrift, aus dem 12. Jahrhundert erhalten ist.⁷¹ Leider kann man aus den wenigen Versen den Inhalt der Sage nicht mehr genau rekonstruieren. Daß es eine solche Sage gegeben hat, deuten zahlreiche Hinweise auf den Helden an. Wade wird bereits im *Widsith* (V. 22) als der Herrscher des Schwedenstammes der Healsings an der Ostküste bezeichnet. Im *Bevis of Hamton* (2603—5) erwähnt der Dichter den Kampf Wades mit einem Drachen, im *Laud Troy Book* (V. 20—1) ist er als Romanzenheld bezeugt, und Pandarus, der Internuntius in Chaucers *Troilus and Criseyde* (III, 614 ff.), konnte noch Geschichten von ihm erzählen. Interessant ist, daß eine Lücke im Römerwall *Wades Gapp* und eine römische Straße *Wades causey* genannt werden. Zahlreiche Ortsnamen und sogar Brücken und Mühlen deuten auf seine Gestalt hin.⁷²

In dem Fragment spricht Wade selbst. Er ist Sohn eines Ostseekönigs und einer Meerfrau, zeugt später den Elfenschmied Wieland. Wie Adam befindet sich Wade zwischen allen möglichen Tieren, Elfen, Nattern und Wassernöcks. Hildebrand hält sich bei Wade auf, woraus wir den Zusammenhang Wades mit der Dietrichsage erkennen können. Das Fragment geht mit Sicherheit auf eine mehrere hundert Jahre ältere Quelle zurück, deren Inhalt sich heute aber nur noch unvollkommen erschließen läßt.

⁷⁰Text: ASPR VI, S. 25—26.

⁷¹Vgl. Wilson, *Lost Literature*, S. 16 ff. und Chambers, *Widsith*, S. 95 ff.

⁷²Vgl. Chambers, *Widsith*, S. 98.

KAPITEL VII

Prosa

Die älteste Prosa der Angelsachsen geht auf festländische Geschichtserinnerung zurück. Es handelt sich um die sogenannten Königsgenealogien, d. h. um Stammtafeln des Königshauses, die bis zu Wodan als Ur- und Stammvater zurückreichen. Natürlich läßt sich das nicht eigentlich als Literatur bezeichnen, denn für diese Listen wurden nicht einmal ganze Sätze verwendet; im Grunde wurden nur Namen memoriert oder in Runen geritzt, denn für kurze Texte waren Runen gut geeignet; Jahreszahlen fehlten noch. Die nächste Stufe auf dem Wege zur Historiographie stellen die Klosterannalen dar. Sie gehen hervor aus den Ostertafeln, die dazu dienten, alle wesentlichen Ereignisse eines bestimmten Jahres schriftlich festzuhalten, etwa den Amtsantritt von Äbten, Kirchweihen, Brände, Vergrößerungen des Besitzes, Unglücks- und Todesfälle im Kloster.

Spuren solcher frühester Formen angelsächsischer Prosa finden sich im bedeutendsten Werk vor Alfred, den meist *Sachsenchronik* genannten Annalen; ihre älteste Redaktion ist das nach Erzbischof Parker (1504—75) benannte *Parker Chronicle*.¹ Es beginnt mit einer Genealogie König Alfreds und weist auch wie die übrigen sechs Versionen der Chronik die oben beschriebenen Ostertafeln auf. Mit dem Beginn von König Alfreds Regierungszeit geht ein Wechsel des Chronistenstils einher; anstelle bloßer Annalen treten nun historische Erzählungen mit detaillierten Angaben über Alfreds Wikingerkriege, z. B. über eine wichtige Seeschlacht im Jahre 896. Der besondere Wert dieses Werkes besteht darin, daß es sich um genuine, literarische Dokumente im heimischen Idiom handelt, nicht etwa um Übersetzungen aus dem Lateinischen wie bei den meisten anderen altenglischen

¹Text: Charles Plummer, *Two of the Saxon Chronicles Parallel*, 2 vols. (Oxford, 1892—1899); A. H. Smith, *The Parker Chronicle (832—900)*, (London, repr. 1964). Übersetzung: G. N. Garmonsway, *The Anglo-Saxon Chronicle* (London, 1953). Sekundärliteratur: G. C. Donald, *Zur Entwicklung des Prosastils in der Sachsenchronik* (Marburg, 1914); R. L. Poole, *Chronicles and Annals: A Brief Outline of Their Origin and Growth* (Oxford, 1926). Zur lateinischen Literatur der Angelsachsen vgl. Wrenn, *Old English Literature*, S. 57—73.

Dokumenten. Leider ist auch die eigentliche *Parker Chronik* nur in einer späten, ws. Umschrift erhalten. Als Entstehungsort ist Winchester anzunehmen, das geistige Zentrum des Westsachsenlandes und Sitz des Königs. Die Blickrichtung ist jedoch keineswegs eng westsächsisch. Vielmehr zählt der Autor z. B. zusammen mit Ecgbërth alle früheren, nicht westsächsischen Bretwalden auf. Nicht die Angeln gelten als Feinde, sondern die Briten — ein interessanter Beweis für das Gemeinschaftsgefühl der germanischen Stämme auf der Insel und ihre Abgrenzung gegenüber den Walisern, die später auch in der sprachlichen Bezeichnung der Kelten zum Ausdruck kommt (*Wealas*, 'Fremde' > *Welsh*). Literarische Spuren sind nur selten zu erkennen. Gelegentlich der Ermordung des angelsächsischen Königs Cynewulf beschreibt der Annalist nach der Art eines Heldenliedes das tragische Geschick des Herrschers.² Cynewulf wird bei einem Liebesabenteuer von Cyneheard, dem Bruder des früheren rechtmäßigen Herrschers und Kronprätendenten, überrascht und mit Waffen angegriffen. Der König setzt sich tapfer zur Wehr, wird aber dennoch erschlagen. Das unglückliche Mädchen ist Zeugin dieser blutigen Auseinandersetzung. Die Begleiter und Wachen des Königs, die aus naheliegendem Grund für einige Zeit entfernt worden waren, kommen zu spät, um das Leben des Königs zu retten; sie werden bis auf einen erschlagen. Am nächsten Morgen rotten sich die Königstreuen der *dryht* zusammen. Der Königsmörder Cyneheard ist nun mit seinen Mannen in der Minderzahl. Er hält eine lange Rede an die Angreifer, denen er Gold und Geschenke verspricht, wenn sie ihn als König akzeptierten. Aber die Gefolgsleute Cynewulfs gedenken der Mannestreue und weisen das Angebot zurück. Es kommt zum Kampf, in dem Cyneheard und fast alle seine Mannen getötet werden. Man hat sich gefragt, ob das wohl nur historisch-faktischer Bericht ist oder ob sich dahinter ein episches Lied verbirgt. Brandl zeigt, daß an mehreren Stellen Stabreime zu erkennen sind, wir also eine gewisse Berechtigung haben, ein zugrundeliegendes historisches Lied zu vermuten.³

²Die Eintragung steht unter dem Jahre 755; Cynewulf wurde jedoch erst 786 ermordet.

³Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1057 f. Vgl. F. P. Magoun, Jr., "Cynewulf, Cyneheard and Osric", *Anglia*, 57 (1933), 361–376; C. L. Wrenn, "A Saga of the Anglo-Saxons", *History*, 25 (1940), 208–215; Wilson, *Lost Literature*, S. 34 ff.

König Alfred (849—899)

Schon in frühester Jugend kam Alfred mit angelsächsischer Dichtung in Berührung.⁴ Seine Mutter Osburh, von jütischer Abstammung, liebte die angelsächsische Dichtung. Sie besaß ein kostbares Manuskript mit englischen Gedichten, das sie ihrem Sohn Alfred zum Geschenk machte, weil dieser den gesamten Inhalt auswendig gelernt und sich daher eine Belohnung verdient hatte. Tag und Nacht, *die noctuque*, ließ er sich angelsächsische Gedichte, *saxonica poemata*, vorlesen, wie uns Asser, ein gelehrter Zeitgenosse Alfreds, in der Biographie *De Vita et Rebus Gestis Alfredi* mitteilt.⁵ Auch die germanische Heldensage war Alfred geläufig, wie aus Einschüben in seinen Übersetzungen zu entnehmen ist.

Aber Alfred war schon von Jugend an ein Freund und Liebhaber klassischer Bildung und Literatur, wenn er auch selbst zunächst kaum Latein lesen konnte und darüber verschiedentlich klagte. Er verbrachte Knabenzeit und Jugend in politisch wildbewegter Zeit. Der Vater soll ihn zweimal mit nach Rom genommen haben, wo Alfred den kulturellen Mittelpunkt der damaligen Zeit kennenlernte und von wo er eine starke und nachhaltende Verehrung für Gelehrsamkeit und Dichtung mitnahm. 856 heiratete sein verwitweter Vater die 13jährige fränkische Prinzessin Judith. Osburh muß also schon gestorben sein, bevor Alfred das 6. Lebensjahr vollendete — ein bedeutsames Faktum für die Chronologie von Alfreds Bildungsgang. 858 starb der Vater, und bald folgten ihm die älteren Brüder. 871 übernahm Alfred die Alleinherrschaft des von den Dänen stark bedrängten Landes. All das ließ ihm kaum Zeit und Muße, sich mit lateinischer Dichtung zu beschäftigen oder auch nur die lateinische Sprache zu erlernen. Alfred beklagte des öfteren, daß es sehr wenig *clerici* gäbe, die des Lateinischen hinreichend mächtig seien. Im Vorwort zur *Cura Pastoralis* sagt er, die Gelehrsamkeit sei innerhalb der Landesgrenzen jetzt nicht mehr zu finden, und man müsse die Weisen aus dem Ausland herbeiholen:

we hie nu sceoldon ute begietan gif we hie habban sceoldon. Swæ clæne hio
wæs oðfeallenu ón Angelcynne ðæt swiðe feawa wæron behionan Humbre

⁴Zum Leben Alfreds vgl. die Biographie Assers (Asserius kannte Alfred seit 880 persönlich) *Asser's Life of King Alfred*, ed. W. H. Stevenson (Oxford, 1904, repr. 1959); die Biographie wurde zu Lebzeiten Alfreds 893 geschrieben. Vgl. ferner: B. A. Lees, *Alfred the Great, the Truth-teller, Maker of England* (New York, 1915); C. Plummer, *The Life and Times of Alfred the Great* (Oxford, 1902); E. S. Duckett, *Alfred the Great* (Chicago, 1956).

⁵Vgl. Asser, S. 20, 58 f.

ðe hiora ðeninga cuðen understondan ón Englisc, oððe furðum án ærendgewrit óf Lædene ón Englisc areccean, & ic wene ðæt [te] noht monige begiordan Humbre næren. Swæ feowa hiora wæron ðæt ic furðum anne ánlepne ne mæg geðencean besuðan Temese ða ða ic to rice feng.⁶

(“Wir mußten [Weisheit und Lehre] nun im Ausland erwerben, wenn wir sie haben wollten. So vollständig war sie verfallen im Angelnreich, daß nur wenige diesseits des Humber waren, die ihr Offizium in Englisch verstehen oder auch nur eine schriftliche Botschaft aus dem Lateinischen ins Englische übersetzen konnten. Und ich glaube, daß es nicht viele jenseits des Humber waren. Es gab ihrer so wenige, daß ich mich an keinen einzigen südlich der Themse erinnern kann, als ich zur Herrschaft kam.”)

Alfred erinnert sich dann an die Zeit vor den Däneneinfällen: “ærdæmðe hit eall forhergod wære & forbærned”. Damals gab es viele Kirchen im Angelnland. Sie waren mit Kunstschatzen und Büchern gefüllt, und es gab auch eine große Zahl von Gelehrten, “ðe . . . ða bec eallæ befullan geliornod hæfdon”. Damals hielt es niemand für nötig, die lateinischen Bücher zu übersetzen, denn man wollte nicht, daß die Lehre verfiel und schließlich niemand mehr Latein lernen würde. Aber Alfred war davon überzeugt, daß diese Auffassung falsch sei. Man sollte zunächst Englisch lesen lernen und erst dann zum Studium der lateinischen Sprache übergehen: “oð ðone first ðe hie wel cunnen Englisc gewrit arædan: lære món siððan furður ón Lædengeðiode ða ðe món furðor læran wille & to hieran hade dón wille.” (“Zuerst ist zu erreichen, daß sie gut Englisch lesen können, danach lehre man sie weiter in lateinischer Sprache, da wo man weiter lernen will und es zu höherem Stand bringen möchte.”) Aus diesem Grunde begann Alfred selbst zu übersetzen. Er ging eindeutig von pädagogischen Prinzipien aus, denn für ihn war vor allem das Erziehungswesen des Landes wichtig, weniger literarische Ziele. Die Lehrhaftigkeit stand fortan im Zentrum der angelsächsischen Literatur und mit ihr die Prosa.

Alfreds Übersetzungen bezeichnen den Anfang der angelsächsischen und damit der englischen Prosa überhaupt; denn alles Vorausgehende ist literarisch unbedeutend und gehört eigentlich gar nicht in eine Geschichte der englischen Literatur. Mit Alfred aber beginnt eine Blütezeit der ws. Prosaliteratur, die bis zur normannischen Eroberung anhält. Bei der Frage nach der Bedeutung Alfreds für die englische Literatur und Kultur verdeckt

⁶Von den sieben erhaltenen MSS sind vier (Junius 53, Hatton 20, Cotton Tiberius B XI, Cotton Otho B II) zugrundegelegt in Henry Sweets *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, EETS 45 (London, 1871), Zitat auf S. 3. Das Vorwort findet sich in nahezu allen Anthologien altenglischer Literatur.

leicht das Bild des Feldherrn und Staatsmannes das des Literaten. Daß er eine Art angelsächsische Renaissance eingeleitet und nach besten Kräften gefördert hat, wird allgemein anerkannt; wie man ihn als Prosaschriftsteller einzuschätzen hat, ist aber noch keineswegs sicher. In der Tat wird man sich scheuen, Alfreds Prosa als künstlerisch und wohlklingend zu bezeichnen. Seine Perioden sind schwerfällig, sein Wortschatz ist umfangreich, aber wenig differenziert, seine Syntax voller Latinismen. Dennoch sollte er nicht pauschal abgewertet werden. Denn schließlich gab es vor Alfred keine Prosa, und er mußte sich ein brauchbares sprachliches Ausdrucksmittel erst schaffen. Der König begab sich selbst daran, einige der bedeutendsten Werke der damaligen Zeit ins Englische zu übersetzen. Seine Lateinkenntnisse waren zunächst nicht besonders groß. Er zog daher geistliche Mitarbeiter heran, unter ihnen den gelehrten Asser. Wie aus dem Vorwort der *Cura Pastoralis* hervorgeht, lernte er zu übersetzen "æt Plegmunde minum ærcebiscepe & æt Assere minum biscepe & æt Grimbolde minum mæsseprioste & æt Iohanne minum mæssepreoste."⁷ Asser muß ein vollkommener Lehrer, Alfred ein geradezu idealer Schüler gewesen sein. In der Biographie finden sich rührende Beispiele für Alfreds Lerneifer. Seinen Kindern ging er also mit gutem Beispiel voran. Er richtete ihnen eine Schule ein, die in sozialer Hinsicht den meisten heutigen *public schools* voraus war. Die Königskinder wurden hier nämlich "*cum omnibus pene totius regionis nobilibus infantibus et etiam multis ignobilibus*" unterrichtet, und zwar im Lesen und Schreiben sowie in lateinischer und angelsächsischer Rede und den *artes liberales*.⁸

In Zusammenarbeit mit Asser entstand die Übersetzung der *Consolatio Philosophiae* des Boethius. Sie ist in zwei, in einigen Punkten unterschiedlichen Versionen des MS Cotton Otho A vi und des MS Bodleian NE. C. 3. 11 erhalten.⁹ In der ersten Fassung sind die Metra des Boethius in Alliterationsversen wiedergegeben; die zweite Version ist vollständig in Prosa geschrieben. Zwar ist die Frage, ob Alfred auch als Autor der alliterierenden Metra zu bezeichnen ist, nicht sicher zu klären¹⁰; da er sich je-

⁷*Pastoral Care*, ed. Sweet, S. 7.

⁸Vgl. Stevenson, *Asser's Life of King Alfred*, S. 58

⁹Text: W. J. Sedgefield, *Boethius's Consolations of Philosophy* (Oxford, 1899); eine Übersetzung von Sedgefield erschien 1900 (Oxford). K. H. Schmidt, *König Alfreds Boethius-Bearbeitung* (Göttingen, 1934).

¹⁰K. A. M. Hartmann, "Ist König Aelfred der Verfasser der alliterierenden Übertragung der Metra des Boethius?", *Anglia*, 5 (1882), 411–450 und A. Leicht, "Ist König Aelfred der Verfasser der alliterierenden Metra des Boethius?", *Anglia*, 6 (1883), 126–170.

doch seit seiner Jugend für Versdichtung begeisterte, dürfte er wohl als Übersetzer beider Fassungen anzusehen sein.

Der Text war für den König so schwierig, daß Asser zunächst Satz für Satz *planioribus verbis* paraphrasieren mußte. Dann aber fand der König, wie Wilhelm von Malmesbury in seinen *Gesta Pontificum* berichtet, den passenden angelsächsischen Ausdruck.¹¹

Der Text der Alfredschen Übersetzung ist ziemlich frei und scheint streckenweise eher eine Paraphrase als eine Übersetzung zu sein. Das würde die Angaben Malmesburys bestätigen. Außerdem können aber auch einige Zutate auf frühe Boethius-Kommentare zurückgeführt werden, was ebenfalls durch die gelehrten Mühen Assers zu erklären wäre. Wird diese Hypothese akzeptiert, so muß die Boethius-Übersetzung neben der *Pastoral Care* am Anfang der Übersetzertätigkeit Alfreds gestanden haben. Weitere Kriterien für eine Chronologie fehlen.

Von allen Übersetzungen ist die der *Consolatio Philosophiae* die persönlichste und anziehendste. Der Stoff war schon vorher den Gelehrten der Insel bekannt gewesen, erfuhr aber durch Alfred größere Verbreitung. Später wurde die *Consolatio* durch Chaucer und Königin Elisabeth übersetzt. Aber auch in Frankreich und Deutschland gibt es frühe Übertragungen (Jan de Meun und Notker von St. Gallen).¹²

Die wesentlichste Veränderung ist Alfreds gründliche Christianisierung des Boethius. Der 524 hingerichtete römische Konsul mag schon Christ gewesen sein; seine Philosophie aber ist noch eindeutig heidnisch, wenngleich sie durch ihren Monotheismus dem Christentum nahesteht. Boethius bezieht sich immer wieder auf Aristoteles und Plato und nennt nirgends den Namen Christi. Alfred verändert direkt unchristliche Stellen gründlich, manchmal gegen die Vorstellung, daß es auf Erden eine eigenmächtige, von Gott unabhängige *wyrd* gebe:

Sumu þing þonne on þisse weorlde sint underðied þære wyrde, sume hire nanwuhð underðied ne sint; ac sio wyrd & eall ða þing þe hire underðied sint, sint underðied ðæm godcundan foreþonce.¹³

(Einige Dinge sind also in dieser Welt dem Schicksal unterworfen, einige sind ihm in keiner Weise unterworfen, aber das Schicksal und all die Dinge, die ihm unterworfen sind, sind der göttlichen Vorausbestimmung unterworfen.)

¹¹Ed. Hamilton, Rolls Series No. 52, S. 177.

¹²Vgl. H. R. Patch, *The Tradition of Boethius: A Study of His Importance in Medieval Culture* (Oxford, 1935).

¹³Vgl. Sedgfield, *Boethius*, S. 129.

Weitere Abweichungen von der Quelle sind durch Benutzung von Glossaren erklärt worden¹⁴, so z. B. auch der Vergleich der im Wasser schwimmenden Erde und dem Himmel als äußerer Hülle mit Eigelb, Eiweiß und Eierschale. Andere Entlehnungen aus Glossaren und Kommentaren dürften in Zukunft noch zum Vorschein kommen. Aber eine große Zahl weiterer Stellen wird Alfred selbst hinzugefügt haben. Manchmal kann er durch ein Wort oder eine Wendung einem ganzen Satz ein eigentümlich englisches Gepräge geben. Bei der Darstellung des Goldenen Zeitalters läßt der Übersetzer einfließen, damals habe es keine Seeräuber-Überfälle gegeben. An anderen Stellen erklärt er Städte und Volksnamen, die Boethius sicherlich als bekannt voraussetzen konnte. So vergleicht Boethius die Hölle mit dem Ätna. Alfred erklärt: das ist ein Berg auf der Insel Sizilien, der ständig brennenden Schwefel ausspeit. Beim ersten Auftauchen des Wortes Scythen erklärt Alfred, sie wohnten jenseits des Kaukasus.

Häufig sind auch satzenartige Einschübsel, wie z. B. "was ein Mann zur Unzeit anfängt, kann kein gutes Ende nehmen"; "Ansehen und Achtung sind für den Mann wichtiger als Reichtum"; "edle Geburt ist eine Sache des Geistes, nicht des Fleisches". Zahlreiche Anspielungen dieser Art sind persönlich gefärbt und beziehen sich offenbar auf Selbsterlebtes, so wenn es heißt: "Kurz gesagt, es war immer mein Verlangen, ehrenvoll zu leben, so daß die Menschen nach meinem Tode in meinen guten Taten mein Vermächtnis erblicken könnten." Die "ossa Fabricii" übersetzt Alfred mit "bones of Weland", wobei er offenbar Fabricius mit "fabricator" verwechselt hat. Dennoch läßt sich dieser Stelle entnehmen, daß Alfred die Wielandsage kannte; Brandl unterstellt sogar, er habe an die historische Existenz des mythischen Schmiedes geglaubt.¹⁵

Ein weiteres, bedeutsames Merkmal der Übersetzung des Königs sind die Vergleiche und Gleichnisse. Das Gute ist in so fester Verbindung mit Gott wie die Mauern eines Hauses mit dem felsigen Grund. Das allmähliche Verstehen einer Idee beschreibt Alfred auf folgende Weise: "Nun habe ich eine Tür gefunden, wo ich zuvor nur einen kleinen Spalt sah, durch den nur schwacher Lichtschimmer in diese meine Dunkelheit drang." Die dynamische Verbindung des Glücks mit dem Urgrund aller Glückseligkeit erläutert Alfred am Beispiel des Baches, der sich zum Meer hinseht, wohin

¹⁴Vgl. zum folgenden: Wardale, *Chapters*, S. 254 ff. Vgl. auch B. S. Donaghey, "The Sources of King Alfred's Translation of Boethius's *De Consolatione Philosophiae*", *Anglia*, 82 (1964), 23–57.

¹⁵Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1065.

alles Wasser der Welt fließt und von wo es ausgeht. Vom Meer sinkt es dann wieder in die Erde zurück, windet sich durch verschiedene enge Gänge und kommt an verborgener Stelle als Quelle aus der Erde hervor. Es sammelt sich zum Bach und der Kreislauf beginnt aufs Neue.

Ein Vergleich zwischen den beiden Boethius-Versionen zeigt, daß sich in der alliterierenden Version weit häufiger als in der Prosa zahlreiche christliche Reflexionen mit eindeutig didaktischer Absicht finden. Anderson bemerkt deshalb zu den Prosa-Übersetzungen: "these achieve some of the simplicity and freshness of the original, whereas the metrical translations in the main are awkward and pedestrian".¹⁶

Alfred war mit der Boethius-Übersetzung noch nicht am Ende seiner schriftstellerischen Entwicklung angekommen, vielmehr hatten sich ihm viele neue Probleme eröffnet, die lange Jahre seine gesamte Kraft und Energie beanspruchen sollten. In der Boethius-Übersetzung heißt es an einer Stelle: "Du führst mich hier zu einem bedeutenden Diskussionsgegenstand, einem, der so schwierig zu erklären ist, daß darüber die Philosophen alle mächtig und ausdauernd gebrütet haben, und kaum einer von ihnen hat den Gegenstand wirklich erschöpfend untersucht. Denn es liegt in der Natur der philosophischen Diskussion und des Fragens, daß, wenn ein Zweifel ausgeräumt ist, unzählige weitere sich erheben. So erzählt man in einer alten Geschichte, daß es eine Schlange mit neuen Köpfen gab; wenn einer davon abgehauen wurde, wuchsen statt des einen sieben andere nach."

Als nächstes Werk übersetzte Alfred wahrscheinlich die *Soliloquien* des Augustinus.¹⁷ Thema ist nun nicht mehr nur wie in der Boethius-Übersetzung die Theodizee, sondern die Suche nach Gott. Glaube, Hoffnung und Liebe, so zeigt das erste Buch, sind die Kardinaltugenden, die dem Menschen auf der Suche nach Gottes wahrer Natur weiterhelfen. Das zweite Buch, wie das erste in Form eines Dialoges zwischen Augustinus und der Vernunft geschrieben, behandelt die Frage nach der Unsterblichkeit der Seele. Während sich Alfred zunächst eng an das lateinische Original hält, bringt er später eigene Ergänzungen, z. B. einen Exkurs über Schiff (= Mensch) und Anker (= die Tugenden) im Sinne der Allegorie vom Leben als Seereise. Im zweiten Buch werden die eigenen Einschübe Alfreds noch zahlreicher. Das dritte Buch schließlich, ebenfalls in Dialogform, gilt der Erkennt-

¹⁶Anderson, *Literature of the Anglo-Saxons*, S. 279.

¹⁷Text: Das MS Cotton Vitellius A xv wurde ediert von H. L. Hargrove, *King Alfred's Old English Version of St. Augustine's 'Soliloquies'* (New Haven, 1902) und W. Endtner, *König Alfred der Große: Bearbeitung der Soliloquien des Augustinus* (Hamburg, 1922).

nis, daß dem Menschen auch nach seinem Tode alle Weisheit erhalten bleibt, da nach dem jüngsten Tage jegliches Rätsel gelöst sein wird.

Alfred ändert seine lateinische Vorlage, indem er Augustins *De Vivendo Dei*, auf das der Autor im Original nur von der Vernunft verwiesen wird, zur Vorlage nimmt und außerdem Gedanken und Sentenzen aus Gregors *Dialogen*, *Homilien* und den *Moralia* sowie Hieronymus' *Kommentar zu Lukas* einfügt. Damit werden die *Soliloquien* zu einer Chrestomathie¹⁸, die dem allerdings verlorengegangenen *Encheiridion* König Alfreds, so wie es von Asser (Kap. 89) beschrieben wird, ähnelt. Alfred habe, so berichtet sein Biograph, stets ein *liber manualis* bei sich geführt, in das er lehrreiche oder trostvolle Sentenzen oder ganze Passagen aus Werken anderer Schriftsteller notierte; es sollte ein Buch sein mit "Blumen gesammelt von allen möglichen Lehrern" ("flosculos undecunque collectos a quibuslibet magistris"). Auch Wilhelm von Malmesbury spricht in seinen *Gesta Pontificum* (Buch V, Abschnitte 188 und 190) von diesem verlorengegangenen *liber manualis*.¹⁹ Ähnlich ist das dritte Buch der *Soliloquien* angelegt. Die Dialogform erinnert noch an Boethius. Statt der tröstenden Göttin Philosophia findet sich jetzt allerdings die Freundin Ratio, die in Parabeln und Gleichnissen der Seele Wissen von Gott und der Unsterblichkeit vermittelt.

Von größerem Interesse ist Alfreds Übersetzung der *Cura Pastoralis*²⁰ des Papstes Gregorius, angelsächsisch *hierdeboc* genannt. Es handelt sich hier um eine Anleitung für Geistliche und Lehrer zur Erziehung und Seelsorge. Allgemein liest man, daß dieses Werk am Anfang von Alfreds Übersetzertätigkeit stehe und die *Cura Pastoralis* somit ein Frühwerk sein müsse. Das sei zu erkennen an der ganz wörtlichen Übersetzung und der teilweise sklavischen Nachahmung der Vorlage. Aber es fragt sich, ob die vorgebrachten Argumente wirklich ausreichen. Alfred gibt im Eingangsgedicht zu verstehen, daß die *Cura Pastoralis* schon von Augustinus 597 nach England gebracht worden sei:

¹⁸Vgl. F. G. Hubbard, "The Relation of the 'Blooms of King Alfred' to the Anglo-Saxon Translation of Boethius", *MLN*, 9 (1894), 321–42. Vgl. ferner: K. Jost, "Zur Textkritik der altenglischen Soliloquienbearbeitung", *Anglistische Beiblätter*, 31 (1920), 259–72, 280–290; 32 (1921), 8–16. R. P. Wülker, "Über die angelsächsische Bearbeitung der Soliloquien Augustins", *PBB*, 4 (1877), 101–131.

¹⁹Ed. Hamilton, *Rolls Series* No. 52, S. 332 und 336.

²⁰Edition siehe oben S. 191. Vgl. ferner G. Wack, *Über das Verhältnis von König Aelfreds Übersetzung der Cura Pastoralis zum Original* (Greifswald, 1889), und F. Klaeber, "Zu König Aelfreds Vorrede zu seiner Übersetzung der Cura Pastoralis", *Anglia*, 47 (1923), 53–65.

Dis ærendgewrit Agustinus ofer saltne sæ suðan brohte iegbuendum, swæ hit ær foreadihtode dryhtnes cempa Rome papa. Ryhtspell monig Gregorius gleawmod gindwod ðurh sefan snyttro, searoðonca hord. Forðon he moncynnes mæst gestrynde rodra wearde, Romwara betest, monna modwelegost, mærdum gefrægost. Siððan min on Englisc Ælfred kyning awende worda gehwelc, & me his writerum sende suð & norð; heht him swelcra ma brengan be ðære bysene, þæt he his biscepum sendan meahte, forðæm hie his sume ðorfton, ða þe Lædenspræce læsðe cuðon:²¹

(Diese Schrift brachte Augustin den Inselbewohnern von Süden über die Salzsee, so wie sie vorher der Kämpfer des Herrn (Gottes), der Papst in Rom, verfaßt hatte. Manch wahre Lehre durchdrang Gregorius in kluger Weise durch die Schärfe seines Verstandes, durch den Schatz kluger Gedanken. Deshalb erhielt er unter den Menschen am meisten vom Wächter der Himmel, er war der beste der Römer, an geistigen Gaben der reichste unter den Menschen, an Ehren am berühmtesten. Sodann übersetzte mich Wort für Wort König Alfred ins Englische und sandte mich seinen Schreibern im Norden und im Süden, er befahl ihnen, mehr solcher Exemplare nach diesem Beispiel zu bringen [anzufertigen], damit er sie seinen Bischöfen senden könnte, denn einige von ihnen bedurften dessen, nämlich die, die das Lateinische am wenigsten beherrschten.)

Es ist daher durchaus denkbar, daß sich Alfred bewußt aller Änderungen und Zusätze einem so geschätzten Werk gegenüber enthielt. Das Ergebnis der Übersetzung ist allerdings stellenweise mehr als unbefriedigend. Einige Passagen und Sätze sind ohne Rückgriff auf die lateinische Vorlage nicht zu verstehen, in anderen Fällen ist die englische Version umständlich, verschachtelt, latinisierend. Offenbar hatte Alfred mit dem lateinischen Text oftmals große Schwierigkeiten, vor allem, wenn bestimmte typisch lateinische Wendungen in Englisch wiederzugeben waren. Zusätze sind wesentlich seltener als im *Orosius*. Alfred erklärt z. B. das Wort *Manna* als "süßes Brot, das vom Himmel herabfiel"; das *sanctuarium* vergleicht er mit dem germanischen *frithstow*.

Das nächste Werk ist die Übersetzung von Orosius' *Weltgeschichte*²², dem

²¹Sweet, *Pastoral Care*, S. 9.

²²Text: Henry Sweet, ed., *Orosius' Histories*, EETS 79 (London, 1883), mit lateinischem Text. Zum *Orosius* und speziellen Lokalisierungsfragen vgl. G. Hübener, "König Alfred und Osteuropa", *Englische Studien*, 60 (1925), 37–57; K. Malone, "On King Alfred's Geographical Treatise", *Speculum*, 8 (1933), 67–78; F. Nansen, *In Northern Mists, Arctic Exploration in Early Times*, transl. A. G. Chater, 2 Bd. (New York, 1911), zu Ohtere: A. S. C. Ross, *The Terfinnas and Beornas of Ohtere* (Kendal, 1940); R. Ekblom, "Alfred the Great as Geographer" in: *A Philological Miscellany presented to E. Ekwall* (Uppsala, 1942).

wichtigsten Werk der damaligen Zeit über Geographie und Völkerkunde. Orosius war ein spanischer Priester, der gegen Ende des 5. Jahrhunderts lebte. Er soll sein Werk auf Veranlassung Augustinus' begonnen haben, zu dessen *Gottesstaat* es eine Art Fortsetzung bilden sollte. Ziel des Buches war die Zurückweisung der gegenüber dem Christentum nach der Plünderung von Rom durch die Goten erhobenen Vorwürfe, die sich vor allem auf ein Argument stützten: die Goten seien Christen der arianischen Seitenlinie. Aufgabe des Orosius war also eine Apologie des Christentums und gleichzeitig der Goten, die schon damals einen schlechten Ruf hatten. Die Auseinandersetzung um diesen germanischen Volksstamm und dessen ambivalente Beurteilung läßt sich an der Wortgeschichte von "Gothic" im 18. Jahrhundert deutlich ablesen. Sie begann offenbar sehr viel früher, gegen Ende des 5. Jahrhunderts. Orosius holt weit aus. Er blickt zurück in die Geschichte der bekannten europäischen und asiatischen Völker und findet überall Neid, Zwietracht, Machtkämpfe und grausames Blutvergießen. Syrer, Perser, Amazonen und Griechen halten Kriegführen und Morden für ihre vornehmste Aufgabe. Die Betrachtung ihrer dubiosen Taten auf dem Schlachtfeld entlockt dem Autor gelegentlich einen triumphierenden Seitenblick auf die zeitgenössische Situation. "Schaut auf die Taten dieser Bösewichte" so sagt Orosius recht häufig, "und dann vergleicht eure eigene Lage mit den Leiden von damals. Ihr werdet feststellen, um wieviel besser es euch im Grunde genommen geht!" Orosius scheut sich nicht vor einer handfesten Rechtfertigung der Goten. Er sagt an einer Stelle: "Die Goten stammen von den tapfersten germanischen Stämmen ab, die von Pirrus, dem wilden König der Griechen, Alexander und dem mächtigen Kaiser Julius gefürchtet wurden, . . . wieso beklagt ihr Römer euch jetzt über sie und behauptet, das Christentum sei schlimmer als das Schicksal der früheren Nationen, und alles nur, weil die Goten euch ein wenig geplündert haben, eure Stadt eingenommen und einige wenige erschlagen haben? Was ihre Kraft und ihre Tapferkeit anbetrifft, so könnten sie euch insgesamt ergriffen haben, sie, die nun Freundschaft und Frieden von euch haben wollen und dazu ein Stück Land, damit sie euch helfen können."

Das dürfte für die Römer eine Herausforderung gewesen sein, für Alfred aber ein zusätzlicher Anreiz, dieses Buch zu übersetzen; denn er nimmt gern für die Germanen und gegen die Römer Partei. Da der Charakter des Buches durchaus politisch ist, fühlt sich Alfred zu zahlreichen Änderungen berechtigt. Der eigentliche Wert des Buches lag für ihn im Belehrenden, im Informationsreichtum der ausgebreiteten Fakten und den daran anzuknüpfenden Lehren. Daher unterdrückt er zahlreiche Geschichten, die nicht

erbaulich und belehrend sind, sondern Unheil anrichten könnten: Episoden über den Götzendienst fremder Völker sowie unglaubliche und phantastische Zutaten. Andererseits erläutert und erweitert er aber auch bestimmte Passagen, wenn er dem Leser einen fremden Sachverhalt verständlich machen will. Insbesondere bei Taten der Menschenliebe, Freundestreue und Heimatliebe spinnt Alfred seine Geschichten sorgfältiger und breiter aus. Die Geschichten von Troja, Helena und Brutus sind ihm willkommener Anlaß zu extensiver Darstellung und *moralisatio*.

Die bedeutendste Erweiterung aber ist die Aufnahme der Reiseberichte von Ohtere und Wulfstan. Sie handeln von der Geographie Zentral- und Nordeuropas und sind für die damalige Zeit erstaunlich exakt und informationsreich. Besonders interessant, auch für den Volkskundler, ist ein Bericht über Bräuche der Esten:

Þæt Estland is swyðe mycel, & þær bið swyðe manig burh, & on ælcere byrig bið cyningc. & þær bið swyðe mycel hunig & fisc[n]að; & se cyning & þa ricostan men drincað myran meolc, & þa únspeðigan & þa þeo-
 wan drincað medo. þær bið swyðe mycel gewinn betweonan him. & ne bið ðær nænig ealo gebrowen mid Estum, ac þær bið médo genóh. & þær is mid Estum ðeaw, þonne þær bið man dead, þæt he lið inne unforbærned mid his magum & freondum monað, ge hwilum twegen; & þa kyningas, & þa oðre heahðungene men, swa micle lencg swa hi maran speda habbað, hwilum healf géar þæt hi beoð unforbærned, & licgað bufan eorðan on hyra husum. & ealle þa hwile þe þæt lic bið inne, þær sceal beon gedrync & plega, oð ðone dæg þe hi hine forbærnað. þonne þy ylcan dæg(e) (þe) hi hine to þæm áde beran wyllað, þonne todælað hi his feoh, þæt þær to lafe bið æfter þæm gedrynce & þæm plegan, on fif oððe syx, hwylum on ma, swa swa þæs feos andefn bið. Alecgað hit ðonne forhwæga on anre mile þone mæstan dæl fram þæm tune, þonne oðerne, ðonne þæne þridan, oþ þe hyt eall aled bið on þære anre mile; & sceall beon se læsta dæl nyhst þæm tune ðe se deada man on lið. ðonne sceolon beon gesamnode ealle ða menn ðe swyftoste hors habbað on þæm lande, for hwæga on fif milum oððe on syx milum fram þæm feo. þonne ærnað hy ealle toward þæm feo; ðonne cymeð se man se þæt swyftoste hors hafað to þæm ærestan dæle & to þæm mæstan, & swa ælc æfter oðrum, oþ hit bið eall genumen; & se nimð þone læstan dæl se nyhst þæm tune þæt feoh geærneð. & þonne rideð ælc hys weges mid ðan feo, & hyt motan habban eall; & for ðy þær beoð þa swiftran hors ungefoge dyre. & þonne hys gestreon beoð þus eall aspended, þonne byrð man hine út, & forbærneð mid his wæpnum & hrægle. & swiðost ealle hys speda hy forspendað mid þan langan legere þæs deadan mannes inne,

& þæs þe hy be þæm wegum aleggð, þe ða fremdan to ærnað, & nimað. & þæt is mid Estum þeaw þæt þær sceal ælces geðeodes man beon forbærned; & gyf þar man án ban findeð unforbærned, hi hit sceolan miclum gebetan. & þær is mid Estum án mægð þæt hi magon cyle gewyrca; & þy þær licgað þa deadan men swa lange & ne fuliað, þæt hy wyrcað þone cyle him on. & þeah man asette twegen fætelas full ealað oððe wæteres, hy gedoð þæt ægþer bið oferfrozen, sam hit sy sumor sam winter.²³

(Dieses Estland ist sehr groß, und es gibt dort manche Stadt, und in jeder Stadt herrscht ein König. Und es gibt dort sehr viel Honig und Fischfang; und der König und die mächtigsten (reichsten) Männer trinken Eselsmilch, und die weniger Wohlhabenden und die Knechte trinken Met. Es gibt sehr viel Krieg unter ihnen, und es wird bei den Esten kein Bier gebraut, aber es gibt Met genug. Und es ist Sitte bei den Esten, daß, wenn ein Mann tot ist, er im Inneren des Hauses unverbrannt mit seinen Verwandten und Freunden liegen bleibt für einen Monat oder zuweilen auch für zwei Monate; und die Könige und die anderen hochgestellten Männer bleiben um so länger, in dem Maße, wie sie mehr Besitztümer haben, unverbrannt liegen, zuweilen ein halbes Jahr lang, und sie liegen auf der Erde in ihren Häusern, und die ganze Zeit, die der Leichnam dort drinnen liegt, finden Gelage und Spiele statt, bis zu dem Tag, an dem sie ihn verbrennen. An dem nämlichen Tag, an dem sie ihn zum Scheiterhaufen tragen wollen, verteilen sie seinen Besitz, der da nach den Gelagen und Spielen noch übrig ist, in fünf oder sechs Teile, manchmal in mehr, je nachdem wie groß der Besitz ist. Sie legen dann wenigstens eine Meile von der Stadt entfernt den größten Teil nieder, dann den zweiten, dann den dritten, bis alles innerhalb dieser einen Meile niedergelegt worden ist; und der geringste Teil muß der Stadt, wo der tote Mann liegt, am nächsten sein. Dann sollen sich alle die Männer versammeln, die in diesem Land die schnellsten Pferde haben, wenigstens fünf bis sechs Meilen entfernt von dem Besitz. Dann rennen (reiten) sie alle zu dem Besitz hin; (und) dann gelangt der Mann, der das schnellste Pferd hat, zu dem ersten und größten Teil, und so einer nach dem anderen, und der nimmt den geringsten Teil, der am nächsten der Stadt den Besitzteil erreicht. Dann reiten sie alle mit dem Besitz ihres Weges und dürfen alles behalten, denn dort werden die schnellen Pferde über Gebühr hoch geschätzt. Und wenn seine Habe so gänzlich verteilt worden ist, dann trägt man ihn hinaus und verbrennt ihn mit seinen Waffen und seiner Kleidung. Und seine ganzen Besitztümer verprassen sie vor allem während des langen Lagers des toten Mannes im Innern des Hauses, und dadurch, daß sie es auf den Wegen niederlegen, wo die Fremden hinueilen und es sich nehmen. Und es ist Brauch bei den Esten, daß jeder Mann des Volkes verbrannt wird, und wenn jemand ein unverbranntes Gebein findet, müssen sie es schwer büßen. Und es gibt bei den Esten ein Kraut, mit dem

²³Sweet, *King Alfred's Orosius*, S. 20–21.

sie Kälte erzeugen können, und daher liegen die toten Männer so lange und verwesen nicht, weil sie ihnen Kälte zuführen. Und wenn man zwei Gefäße voll Bier oder Wasser hinstellt, so erreichen sie, daß beide gefrieren, ob es nun Sommer oder Winter sei.)

Schließlich ist noch die Übersetzung der *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* des Beda Venerabilis zu erwähnen.²⁴ Es ist gelegentlich bezweifelt worden, daß Alfred dieses Werk selbst übersetzt hat; es macht nämlich im Vergleich zu Orosius einen ungefügen und auch ungeschickten Gesamteindruck. Warum das Werk für Alfred von Wert war, ergibt sich schon bei oberflächlicher Lektüre. Es beginnt mit einer Beschreibung Albions, der Lage und Größe der Insel, ihren Produkten, Tieren, Pflanzen und Mineralien, dem Klima und den Städten, den Sprachen der Insel, den Briten, Picten, Scoten, Irland und dem Firth of Clyde.

Sodann geht Beda zur Eroberung des Landes durch die Römer über und verfolgt die heimische Geschichte bis zu den zeitgenössischen Herrschern. Beda ist vor allem an der Kirchengeschichte des Landes, den Anfängen der Missionierung und der allmählichen Ausbreitung des Christentums interessiert. Er legt ferner die Unterschiede und die allmähliche Verschmelzung der beiden christlichen Richtungen in England, der römischen Augustins und der irischen St. Columbas dar, natürlich auch die sich daraus ergebenden Differenzen, wie z. B. den lange schwelenden Osterstreit. Für solch gefährliche Beispiele der Entzweiung hat Alfred jedoch keinen Platz. Er läßt das Problem der Festlegung des Osterfestes ebenso fort wie Berichte über die Entwicklung der nordenglischen und keltischen Diözesen. Auch die Eroberung des Landes durch Julius Caesar konnte Alfred außer acht lassen, da die damit verbundenen Geschehnisse bereits im *Orosius* dargestellt worden waren. Plummer stellte zu dieser Arbeitsweise Alfreds fest: "It (this book) needed no recasting, beyond a few omissions, to make it suitable for English readers".²⁵ Zutaten oder Ergänzungen finden sich kaum. Die Sprache des Originals wird teilweise so sklavisch nachgeahmt, daß ganz unenglische Partizipialkonstruktionen sowie der *ablativus absolutus*, a. c. i. u.

²⁴Text: T. Miller, ed., *Bede's Ecclesiastical History*, EETS 95, 96, 110 und 111 (London, 1890–98) und Jacob Schipper, *König Alfreds Übersetzung von Bedas Kirchengeschichte* (Leipzig, 1889). Vgl. Simon Potter, "On the Relation of the Old English *Bede* to Werferth's *Gregory* and to Alfred's Translations", *Mémoires de la Société Royale des Sciences de la Bohême, Classe des Lettres* (Prague, 1930) 1–76; D. Whitelock, "The Old English *Bede*", *Proceedings of the British Academy*, 48 (London, 1963), 57–90; J. J. Campbell, "The Dialect Vocabulary of the OE *Bede*", *JEGP*, 50 (1951), 349–72.

²⁵*Life and Times of Alfred*, S. 157, zit. bei Wardale, S. 248.

ähnliche Eigenheiten der lateinischen Grammatik wörtlich übernommen werden. Die altenglische Sprache legte Alfred Hindernisse in den Weg. Insbesondere machte der Ausdruck philosophischer und abstrakter Gedankengänge große Schwierigkeiten, während Gegenstände und Sachverhalte der emotionalen Begriffswelt angemessen ausgedrückt werden konnten. Charakteristisch für die Sprache Alfreds ist eine gewisse Unschärfe der abstrakten Begriffe.²⁶ Es gibt zahlreiche Überschneidungen von Wortfeldern; die meisten der in einem bestimmten Bereich verwendeten Begriffe können auch in einem anderen Feld mit andersartigen Konnotationen verwendet werden. Allgemein fällt auf, wie sich der Autor um Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit bemüht. Ein lateinisches Wort wird manchmal durch zwei oder drei englische wiedergegeben, und gelegentlich fällt ein mißverständliches Abstraktum ganz weg. Inwieweit Alfred selbst sprachschöpferisch tätig war, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Naturgemäß sind viele seiner Wörter Erstbelege; aber Alfred muß sie deshalb nicht selbst geprägt bzw. in die altenglische Sprache eingeführt haben. Unklar ist auch heute noch, wie der starke Anteil der merzischen Formen zu erklären ist. Brandl glaubt, daß der König sich wegen fortschreitender Krankheit oder wegen seines Alters eines merzischen Schreibers bedienen mußte und nicht mehr zu eigener redaktioneller Überarbeitung des Werkes in der Lage war.²⁷

Bis zu seinem Lebensende war Alfred unermüdlich literarisch tätig. Der Tod ereilte ihn während einer Übersetzung der Psalmen.²⁸ Mit seinen Bemühungen stand er damals fast ganz allein — kein anderer widmete sich mit gleichem Eifer und gleicher Intention der angelsächsischen Prosa und der Übersetzung. Zweifellos war Alfred kein großer Dichter — obwohl er gelegentlich Verse schrieb. Aber er war einer der größten Erzieher seines Volkes. Durch ihn erfuhren die Angelsachsen etwas über Gott und Welt, die Schicksalsmächte des eigenen Volkes in Geschichte und Gegenwart sowie über das Glück und den Wert der Weisheit und des Wissens.²⁹ Damit war der Boden bereitet für eine eigenständige angelsächsische Prosaliteratur, die dann auch nach Alfred kräftig aufblühte.

²⁶Ebd.

²⁷Brandl, *Altengl. Literatur*, S. 1069.

²⁸J. W. Bright/R. L. Ramsay, edd., *The West-Saxon Psalms* (Boston and London, 1908).

²⁹Wie dem weisen Salomon wurden auch ihm die im 12. Jahrhundert kompilierten *Proverbs of Alfred* zugeschrieben; vgl. H. P. South, *The Proverbs of Alfred* (New York, 1931).

Die angelsächsische Prosa nach Alfred

Der von Papst Gregor dem Großen nach England entsandte Augustinus war Mitglied des Benediktinerordens. Dessen Regeln gelangten also schon 596 nach England, wo sie seitdem einen bedeutenden kulturellen Faktor darstellten. Schon im 8. Jahrhundert kamen die Klöster zu Reichtum und Macht. Viele Abteien wurden durch Fürsten an Laien vergeben, die sogenannten Kommendataräbte, und damit begann der Niedergang der Klosterzucht und der Verfall des Ordens. Die große Reformbewegung fing mit Benedikt von Aniane an (750—821), der von Karl dem Großen und Ludwig dem Frommen mit der Leitung sämtlicher Klöster Aquitaniens und später des ganzen Reiches betraut wurde. Benedikt schrieb einen *Codex Regularum* und eine *Concordia Regularum*. Beide Bücher waren grundlegend für die Entwicklung des Benediktinerordens. Die Wiedererneuerung des Ordenswesens, die zu Beginn des 10. Jahrhunderts von Cluny ausging, berief sich auf die Reformen Benedikts. Prinzip der Neugestaltung war die Gruppierung von Klöstern um ein Mutterkloster zu einer Kongregation. Am berühmtesten wurde die Kongregation von Cluny, die allmählich in Frankreich, England, Spanien, Italien, Deutschland, Polen und auch im Orient etwa 2000 Klöster umfaßte.³⁰

Odo, Erzbischof von Canterbury, eröffnete gegen 930 den Austausch mit Fleury, einem Tochterkloster von Cluny, indem er dort selbst Benediktinermönch wurde und das Ordensgelübde ablegte. Die cluniazensischen Grundsätze wurden zum ersten Mal durch Bischof Dunstan in Glastonbury eingeführt und praktiziert. An Dunstan wurde auch der Wunsch nach einer englischen Übersetzung der Benediktinerregel herangetragen, eine Aufgabe, der sich ein Schüler Dunstans, Æthelwold, unterzog. Damit begann die Auswirkung der cluniazensischen Reform auf die Literatur des Landes. Das Werk Æthelwolds ist in zahlreichen Manuskripten erhalten, offenbar deshalb, weil jedes der neugegründeten Klöster eine Kopie für das Archiv und die Bibliothek erhielt. Das Werk ist in schlichter, einfacher Sprache geschrieben, einer Art Schrift-Altenglisch, das sich alsbald zum Range einer Hochsprache erhob und auch in anglische Gebiete eindrang. Damit avancierte das Westsächsische zum Standard-Anglosaxon; es verdrängte die heimischen Dialekte des Nordens überall dort, wo schriftliche Fixierung

³⁰Vgl. Dom David Knowles, *The Monastic Order in England* (Cambridge, ²1963). Der Text der Benediktinerregel wurde ediert von H. Logeman, *The Rule of St. Benet*, EETS 90 (London, 1888). Vgl. F. Tupper, "History and Text of the Benedictine Reform of the Tenth Century", *MLN*, 8 (1893), 344—367.

von altenglischen Texten sich als notwendig erwies. Waren die ursprünglichen literarischen Werke Mittelenglands im Englischen niedergeschrieben und im Süden ins Westsächsische transkribiert worden, so verbreitete sich nun die spätwestsächsische Literatursprache über das ganze Land und wurde auch von northumbrischen Schreibern, etwa in York, benutzt. Maßgeblich für die rasche Verbreitung der neuen Gemeinsprache war wohl die Tatsache, daß der Schüler Dunstons bald zum Bischof von Winchester aufrückte und dort schon im ersten Amtsjahr ein neues Reformkloster mit großer Schreibschule ins Leben rief. Von Winchester aus zogen nun seine eigenen Schüler ins Land hinaus, vor allem in die Stifte des Nordens, und es ist sicher, daß sie die neue Koine mitnahmen und weiter benutzten. Wie schnell sie sich verbreitete, läßt sich an der graphischen Veränderung der Schreibweise erkennen, die sich gleichzeitig mit der Reform über das Land verbreitete. Es handelt sich um die fränkische Minuskel, die aus Fleury nach England gebracht worden war und bald von allen englischen Schreibschulen verwendet wurde. Die neue fränkische Minuskel verdrängte die irisch-angelsächsische Schrift, auch insulare Schrift genannt, entstanden aus der Schrift der Missionare, die im 5. und 6. Jahrhundert vom Festland gekommen waren. Mit der Schrift und den dahinter erkennbaren Einflüssen vereinheitlichte sich auch die angelsächsische Kultur und Literatur, keineswegs aber in lautlich fortschrittlicher Weise. Vielmehr scheint eher die sprachliche Entwicklung durch die Reform und die neue Schreibung fixiert worden zu sein.

Das Original der Benediktinerregel wurde mehrfach interlinear glossiert, ebenfalls das Manuale des Benedikt von Aniane, eine Art Ausführungsbestimmung zur Regel. Æthelwold schrieb selbst auch eine *Regularis Concordia*, um die Einheitlichkeit der Benediktinerregeln auf englischem Boden sicherzustellen. Auch diese Schrift wurde interlinear und frei mehrfach ins Englische übersetzt.

Gleichzeitig mit der Benediktinischen Reformbewegung ging eine geistliche Erneuerung des Weltklerus einher. Unter König Edgar wurden strenge Bestimmungen zur Regelung des priesterlichen Lebens erlassen. Vor allem wird immer wieder die unbedingte Verpflichtung zum Gehorsam betont, ferner die Notwendigkeit regelmäßiger geistlicher Übungen sowie des wissenschaftlichen Studiums. Vor allem aber sollen die Priester nicht mehr heiraten, sich überhaupt des Umgangs mit Weibern enthalten, außer mit der rechtmäßigen Gattin, der Kirche. Es wird ihnen nun die Teilnahme an Leichenfesten und an *gebeorscipes* verboten. Die einzelnen Vorschriften lassen erkennen, daß die Moral locker und das Leben recht lustig gewesen

sein muß. Gelegentlich lesen wir, daß die guten englischen Bräuche aufrecht erhalten werden sollen. Daraus mag man ein Fortleben des Grolls gegen die Dänen und ihre Sitten erkennen.

Ælfric (ca. 955—ca. 1012)

Zum Kreise um Æthelwold gehört auch Ælfric, einer der fruchtbarsten Autoren dieser Zeit.³¹ Geboren um 955, wuchs er als Schüler Æthelwolds im Kloster Winchester auf. Stolz bezeichnete er sich als "alumnus Aðelwoldi". 987 wurde er in das Kloster Cernel (Dorset) geschickt, wo er alsbald im Sinne Æthelwolds zu schreiben begann. 1005 wurde er Abt des Klosters Eynsham (heute: Ensham) bei Oxford. Dort schrieb er im Jahre 1006 die lateinische *Vita Sancti Ethelwoldi*, ein Tribut an den verehrten Lehrer, der hier als sein geistlicher Vater bezeichnet wird. Von Alfred unterscheidet ihn vor allem die schlichte Selbstbescheidung und Demut, das selbstverständliche Sich-Einfügen und Unterordnen, die Hinnahme der durch die Ordensregeln gesteckten Grenzen.

Das erste englische Werk Ælfrics ist eine umfangreiche Homiliensammlung.³² Sie entspricht einem häufig geäußerten Bedürfnis seiner Zeit; denn immer wieder war verlangt worden, daß jeder Geistliche an Sonntagen und möglichst auch an Werktagen den Gläubigen das Evangelium predigen solle. Vor allem aber wurde auf Heiligung der gebotenen Feiertage gedrängt. Selbst zahlreiche gutwillige Geistliche standen der neuen Verpflichtung zunächst ratlos gegenüber. Sie begrüßten aber dankbar das volkssprachliche Hilfsmittel Ælfrics, denn die lateinischen *opera* stellten keine besondere Hilfe dar. Ælfric benutzte eine große Zahl der lateinischen Homileten. In der lateinischen Fassung des Vorwortes, das an den Erzbischof von Canterbury, Sigeric, gerichtet ist, nennt Ælfric seine

³¹Vgl. C. L. White, *Ælfric: A New Study of His Life and Writings* (Boston, 1898); M. M. Dubois, *Ælfric, Sermonnaire, Docteur et Grammairien* (Paris, 1914); P. A. M. Clemoes, "The Chronology of Ælfric's Works", *The Anglo-Saxons: Studies Presented to Bruce Dickens*, ed. P. A. M. Clemoes (London, 1959), 212–247.

³²Text: B. Thorpe, ed., *The Homilies of the Anglo-Saxon Church*, I (London, 1844); H. Sweet, *Selected Homilies of Ælfric* (Oxford, 1885); B. Assmann, *Angelsächsische Homilien und Heiligenleben* (Kassel, 1889). Vgl. dazu C. J. Smetana, "Aelfric and the Early Medieval Homiliary", *Traditio*, 15 (1959), 163–204; dgl. "Aelfric and the Homiliary of Haymo of Halberstadt", *Traditio*, 17 (1961), 457–469. M. Förster, "Über die Quellen von Ælfrics exegetischen *Homiliae Catholicae*", *Anglia*, 16 (1889), 1–61. Charles R. Davis, "Two New Sources for Ælfric's *Catholic Homilies*", *JEGP*, 41 (1942), 510–13.

Quellen: "Hos namque auctores in hac explanatione sumus sequiti, videlicet Augustinum (Hipponensem), Hieronimum, Bedam, Gregorium, Smaragdum, et aliquando Haymonem".³³ Ælfric war also theologisch durchaus auf der Höhe seiner Zeit, doch war er keineswegs allein an der 'Fortführung' theologischer Arbeit interessiert. Es ging ihm vielmehr vor allem um die religiöse Unterweisung und Unterstützung der Priester und Laien. Das erklärt den teilweise gewollt einfachen Stil und die Erläuterung aller Ausdrücke, die dem Ungebildeten schwer verständlich waren. Ælfric vermeidet alle gelehrten Wörter, streicht exotische Angaben oder ersetzt sie durch englische Entsprechungen, fügt Bilder des heimischen Lebens ein und scheint alles in allem eine besondere Fähigkeit entwickelt zu haben, sich dem simplen, unverbildeten, aber eben auch nicht gelehrten Mann aus dem Volke verständlich zu machen. Es wundert daher keineswegs, daß das Werk bei Mönchen und Weltpriestern großen Erfolg hatte. Die überaus zahlreich erhaltenen Manuskripte bestätigen das.

Zur Zeit der schlimmsten Däneneinfälle, unter denen das Land zu leiden hatte, folgte im Jahre 994 ein zweiter Band von weiteren vierzig Homilien. Aus dem Vorwort, das wiederum in lateinischer und englischer Sprache geschrieben ist, geht hervor, daß Ælfric seine *Homiliae Catholicae* als Einheit konzipiert hatte. Aber der zweite Teil ist weniger didaktisch-moralisierend, wenngleich die Diktion wiederum schlicht und volkstümlich ist. Anstelle der patristischen Exegese treten in zunehmendem Maße Wundergeschichten und Legenden, etwa die Gregors des Großen oder des Hl. Cuthbert. Statt mit Gott, Christus und der Trinität beschäftigt sich Ælfric jetzt mehr mit der Rolle des Christentums und der Kirche auf Erden.

In seiner Auslegung folgt er insgesamt der patristischen Methode seiner lateinischen Vorgänger und deutet z. B. die Durchquerung des Roten Meeres im vierfachen Sinne: im Literalsinne ist es der Weg der Israeliten ins verheißene Land, allegorisch Christus' Weg zum himmlischen Vater, tropologisch die Abkehr von Sünden und Hinwendung zu den Tugenden und anagogisch die Aufnahme ins ewige Leben nach der Auferstehung.³⁴

Als zweite Fortsetzung sieht Ælfric selbst seine Heiligenlegenden an, die 996—7 entstanden.³⁵ Wiederum fällt die starke pädagogische Tendenz auf.

³³Zit. nach Anderson, *Literature of the Anglo-Saxons*, S. 331.

³⁴Vgl. H. Schelp, "Die Deutungstradition in Ælfric's *Homiliae Catholicae*", *Archiv*, 196 (1960), 273–295.

³⁵Vgl. das Vorwort Ælfrics an den Ealdorman Æthelweard, W. W. Skeat, *Ælfric's Lives of the Saints*, EETS 76, 82, 94, 114 (London, 1881–1900). Vgl. dazu D. Bethurum, "The Form of Ælfric's *Lives of Saints*", *SP*, 29 (1932), 515–533;

An mehreren Stellen spricht Ælfric über brennende Probleme seiner Zeit, fordert z. B. zu mannhaftem Kampf gegen die Dänen auf, die als Heiden Feinde Gottes und außerdem auch noch Feinde des eigenen Landes sind. Ælfric tritt der Dänengefahr als Priester und Patriot entgegen. Besonders aufschlußreich ist in dieser Beziehung die Legende des Hl. Edmund († 870), für die Ælfric als Vorlage die *Edmundsvita* des Abbo von Fleury benutzte.³⁶ Aber Ælfric führt doch eine ganze Reihe von Änderungen ein, die das Werk näher an das Heldenlied bzw. die spätere Volksballade heranrücken:

Hit ge-lamp ða æt nextan þæt þa deniscan leode
ferdon mid scip-here hergiende and sleande
wide geond land swa swa heora gewuna is .
On þam flotan wæron þa fyrmestan heafod-men
hinguar and hubba . geanlæhte þurh deofol .
and hī on norð-hymbra-lande gelendon mid æscum .
and aweston þæt land . and þa leoda ofslogon .
þa ge-wende hinguar east mid his scipum .
and hubba belaf on norð-hymbra-lande .
gewunnenum sige . mid wælhreownysse .
Hinguar þa becom to east-englum rowende .
on þam geare þe ælfred æðelincg . an and twentig geara wæs .
se þe west-sexena cynincg siþþan wearð mære .
And se fore-sæda hinguar færlīce swa swa wulf
on lande bestalcode.³⁷

(Es geschah dann als nächstes, daß die dänischen Männer mit einer Flotte gefahren kamen und das Land weithin verheerten und überall im Lande mordeten. Bei dieser Flotte waren Hinguar und Hubba die stärksten Häuptlinge, verbunden durch den Teufel; und sie landeten mit ihren Eschenspeeren in Nordhumberland, verwüsteten das Land und erschlugen die Leute. Darauf wandte sich Hinguar mit seinen Schiffen ostwärts, und Hubba blieb nach dem errungenen Sieg in Nordhumberland zurück und wütete grausam. Hinguar ruderte nach East Anglia in dem Jahre, als der Edling Alfred, der später der berühmte König der Westsachsen wurde, 21 Jahre alt war. Und der besagte Hinguar wütete schrecklich wie ein Wolf im Lande.)

George R. Coffman, "A Note on Saints' Legends", *SP*, 28 (1931), 580–86; Constance L. Rosenthal, *The Vitae Patrum in Old and Middle English Literature* (Philadelphia, 1936); A. A. Prins, "Some Remarks on Aelfric's Lives of Saints and his Translations from the Old Testament", *Neophilologus*, 25 (1940), 112–122.

³⁶Vgl. Theodor Wolpers, *Die Englische Heiligenlegende des Mittelalters* (Tübingen, 1964), S. 142 ff.

³⁷W. W. Skeat, ed., *Ælfric's Lives of Saints*, EETS 114, S. 316.

Die Wikinger fordern König Edmund auf, die Verheerung des Landes durch Tributzahlungen abzuwenden. Der König weigert sich und läßt sich widerstandslos gefangennehmen. Die Wikinger foltern ihn, aber er verliert sein Gottvertrauen nicht. Hinguar läßt ihn köpfen und das Haupt beim Abmarsch ins Gebüsch werfen. Ein Wolf findet es, wagt es aber nicht zu fressen, weil er Gottes Gebot gehorchen muß. Edmunds Männer nehmen es ihm ab und begraben es zusammen mit dem Körper. Über dieser Stelle wird später eine Kirche errichtet, in der viele Wunder geschehen.

Der Stil Ælfrics ist der weltlichen Verserzählung nahe verwandt.³⁸ Der Stabreim kommt wieder zu seinem Recht, allerdings nicht mehr nach Art der strengen alliterierenden Langzeile, sondern als Schmuck und Bindemittel einer leicht rhythmisierten Prosa, die alle Merkmale einer schlichten Erzählfreude aufweist. Volkstümliche Züge werden ebenso wenig verschmäht wie Reminiszenzen aus der Heldensage und eigene Kindheitserinnerungen. Ælfric hat offenbar gesehen, daß er durch diese Darstellungsart einen neuen Stil in die Literatur seiner Zeit hineintrug. Er spricht nicht ohne Stolz von "ure wisan", unserem Erzählstil. Die reine Belehrung nimmt nur noch geringen Raum ein. Ælfric vertraut nunmehr auf das Exemplum sowie auf die Überzeugungskraft des dichterischen Wortes, über das er in der Tat wie kaum ein Zeitgenosse verfügt. Dennoch aber bleiben seine Geschichten fromm und schlicht, und nirgends merkt man ihnen dichterischen Ehrgeiz an.

Die bisher genannten Werke waren insbesondere für das breitere ungebildete Publikum gedacht, wenn auch wohl die Priester manche Anregung für ihre Sonntagspredigt daraus geschöpft haben mögen. Aber nicht alles sollte man den Laien in der Volkssprache nahebringen, darüber war sich Ælfric klar. Es gab eine ganze Reihe von theologischen Problemen, die nur in lateinischer Sprache und nur nach gründlicher Schulung angegangen werden konnten. Voraussetzung war also gute Kenntnis der lateinischen Sprache. Die aber konnte man nur in jugendlichem Alter erlernen. Ælfric bemühte sich, den Jungen das Latein auf möglichst einfache und angenehme Weise beizubringen, "fastidii vitandi causa", um Ekel und Widerwillen zu vermeiden. Er schrieb deshalb ein *Colloquium*³⁹, wobei er von der Vor-

³⁸Zum Stil vgl. G. H. Gerould, "Abbot Ælfric's Rhythmic Prose", *MP*, 22 (1925), 353–366 und Bethurum, "The Form of Ælfric's Lives".

³⁹G. N. Garmonsway, *Ælfric's Colloquy*, Methuen's Old English Library (London, 1947). Vgl. dazu J. Zupitza, "Die ursprüngliche Gestalt von Ælfrics Collo-

aussetzung ausging, daß man eine Sprache am leichtesten durch Selbersprechen erlernen kann. Die Erziehung der Knaben basierte auf den *septem artes liberales*: Grammatik, Logik, Rhetorik, Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Vor dem Trivium aber fand ein sehr viel einfacher Unterricht statt: die Schüler hatten zunächst die Buchstaben des Alphabets zu lernen sowie das *Credo* und das *Pater noster*. Ferner lernten sie die Kirchengesänge, die sie als Ministranten zu beherrschen hatten, Antiphone und Responsorien. Die erste lateinische Lektüre erfolgte in der Regel anhand des Psalteriums. Latein war die einzige erlaubte Sprache der Fortgeschrittenen. Die Schüler mußten in lateinischer Sprache lesen, schreiben und diskutieren. Während der Mahlzeiten lasen die Knaben abwechselnd lateinische Texte. Aussprachefehler wurden streng geahndet. Es ist gut zu verstehen, daß die Schüler selbst alles Interesse daran hatten, möglichst bald fehlerfreies Latein zu sprechen, ganz gleichgültig an welchem Gegenstand sie die Sprache erlernen mußten.⁴⁰ So heißt es z. B.:

We cildra biddaþ þe, eala lareow, þæt þu tæce us sprecan

Nos pueri rogamus te, magister, ut doceas nos

forþam ungelærede we syndon & gewæmmodlice we sprecað.

loqui latialiter recte, quia idiote sumus et corrupte loquimur.

Hwæt wille ge sprecan?

Quid uultis loqui?

Hwæt rece we hwæt we sprecan, buton hit riht spræc sy & behefe,
næs idel opþe fracod.

*Quid curamus quid loquamur, nisi recta locutio sit et utilis,
non anilis aut turpis.*

Wille beswunzen on leornunze?

Uultis flagellari in discendo?

Leofre ys us beon beswunzen for lare þænne hit ne cunnan.

Carius est nobis flagellari pro doctrina quam nescire.

Ac we witun þe bilewitne wesan & nellan onbelæden swinczla us,

*Sed scimus te mansuetum esse et nolle inferre plagas nobis,
buton þu bi tozennydd fram us.*

nisi cogaris a nobis.

quium", *ZdAltertum*, 31 (1887), 32–45; E. Schröder, "Colloquium Ælfrici", *ZdAltertum*, 41 (1897), 283–290; L. Whitbread, "Notes on Aelfric's Colloquy", *Notes and Queries*, 184 (1939), 69–71.

⁴⁰In diesem Zusammenhang sei auch auf Ælfrics Grammatik und sein Glossar verwiesen, vgl. Anderson, *Literature of the Anglo-Saxons*, S. 314 f.

Bei der Bibelübersetzung (*Heptateuch*)⁴¹ war Ælfric seiner Sache keineswegs so sicher wie zuvor. Zu diesem Unternehmen war er verschiedentlich aufgefordert worden, hatte sich aber gesträubt, da er grundsätzliche Bedenken bezüglich der Berechtigung und Nützlichkeit der Übersetzung eines solchen Textes hatte. Vor allem beherrschte ihn ein tief eingewurzelter Mißtrauen gegenüber der Auffassungskraft eines Laien. Konnte der ungebildete Leser überhaupt verstehen, was ihm im Alten Testament dargelegt wurde? Bestand nicht die große Gefahr, daß Menschen einfachen Gemüts aus der biblischen Geschichte die Schlussfolgerung ziehen würden, ein ähnlicher Lebenswandel sei auch ihnen erlaubt, vielleicht sogar empfohlen? Deshalb schickt Ælfric eine Vorrede voraus, die einige grundsätzliche Fragen klärt.

Es besteht ein großer Unterschied zwischen dem Alten und dem Neuen Testament, so sagt er. Der Patriarch Jakob z. B. hatte vier Frauen, zwei Schwestern und deren zwei Dienerinnen. "Zu Anfang dieser Welt nahm der Bruder seine Schwester zum Weibe, und zuweilen zeugte der Väter mit seiner eigenen Tochter, und viele hatten mehr Frauen, um das Volk zu vermehren, und man konnte damals nicht heiraten, außer innerhalb der eigenen Sippe." Man konnte es nicht, da noch alle miteinander verwandt waren. Das ist offenbar eine sehr schwer nachzuvollziehende Vorstellung, und schon Ælfric hatte die Befürchtung, daß sie nicht verstanden werden würde. Aber er ließ sich doch von der Notwendigkeit der Übersetzung überzeugen. Die Genesis gehört so zu den klassischen altenglischen Texten. Hier fand Ælfric zu seinem Stil; an keiner Stelle ist die Übersetzung sklavisch oder wörtlich. Ælfric kennt die Möglichkeiten der englischen Sprache und schöpft sie aus.

Wulfstan (gest. 1023)

Einflußreich als Staatsmann, aber sicher nicht so bedeutend als Prosaschriftsteller war Ælfrics Zeitgenosse Wulfstan, der seinen Namen latinisierte und sich *Lupus* nannte (Übersetzung des Wortbestandteils -wolf-). Wulfstan war von 996 bis 1002 Bischof von London, von 1002 bis 1016 Bischof von Worcester und bis 1023 Erzbischof von York.⁴² Als Berater des

⁴¹S. J. Crawford, ed., *The Old English Version of the Heptateuch*, EETS 160 (London, 1922); vgl. die Bibliographie S. 12–14 und J. Raith, "Ælfric's Share in the Old English Pentateuch", *RES*, NS 3 (1952), 305–314.

⁴²Vgl. K. Jost, *Wulfstanstudien* (Bern, 1950). Dorothy Whitelock, "Archbishop Wulfstan, Homilist and Statesman", *Transactions of the Royal Society*, 4th series, 24 (1943), 25–45.

schwachen Königs Æthelred, der den Beinamen "rædeleas" (der Hilfloze) erhielt, arbeitete er maßgeblich an wichtigen Gesetzeswerken mit.⁴³ In einer chaotischen Zeit ständiger Däneneinfälle hatte er sich die moralische Besserung des englischen Volkes zum Ziel gesetzt. Zu diesem Zweck schrieb er nicht nur Homilien, sondern auch die *Institutes of Polity*.⁴⁴ Mit diesem Werk umriß er die Pflichten aller Staatsbürger, beginnend mit denen des Königs, dem er in traditioneller Weise die drei Gruppen der Priester, Handwerker und Krieger als Helfer zur Seite stellte. Wie in den Gesetzen versucht er zudem die Grenzen zwischen kirchlicher und weltlicher Gewalt abzustecken.

Wulfstan schrieb weitaus weniger Homilien als Ælfric.⁴⁵ Auch ordnete er sie nicht bestimmten Tagen von Heiligen zu, sondern widmete sich im wesentlichen vier Themen: dem Hinweis auf das Ende der Welt, dem christlichen Glauben, priesterlich-administrativen Angelegenheiten und den chaotischen Zeitumständen.⁴⁶

Die bekannteste von Wulfstans Predigten ist *Sermo Lupi ad Anglos*, verfaßt wahrscheinlich im Jahre 1014, als Æthelred vor den Dänen, die den englischen Thron okkupierten, nach Rouen geflohen war. Wrenn bezeichnet die Predigt als "a magnificent piece of moving prose rhetoric of a kind to stir the deepest feelings of an audience: and, unlike Wulfstans normal style, it has passages of even poetic appeal".⁴⁷ Im Angesicht der gegenwärtigen Anarchie führt Wulfstan seinen Zuhörern das Weltende eindringlich vor Augen und nennt die Sünden aller die Ursache des göttlichen Zornes. Die Predigt beginnt mit den folgenden Worten:

⁴³Vgl. R. G. Fowler, "'Archbishop Wulfstan's Commonplace-Book' and the *Cannons of Edgar*", *MÆ*, 32 (1963), 1–10.

⁴⁴Text und Übersetzung: Benjamin Thorpe, *Ancient Laws and Institutes of England* (London, 1840). Vgl. K. Jost, *Die 'Institutes of Polity, Civil and Ecclesiastical'* (Bern, 1959).

⁴⁵Text: D. Bethurum, ed., *The Homilies of Wulfstan* (Oxford, 1957); A. S. Napier, *Wulfstan: Sammlung der ihm zugeschriebenen Homilien nebst Untersuchungen über ihre Echtheit* (Berlin, 1883). R. Becher, *Wulfstans Homilien* (Leipzig, 1910); J. P. Kinard, *A Study of Wulfstan's Homilies: Their Style and Sources* (Baltimore, 1897).

⁴⁶Vgl. Bethurum, *Homilies of Wulfstan*.

⁴⁷Vgl. Wrenn, *Old English Literature*, S. 241. Die Predigt wurde von Dorothy Bethurum separat ediert, *Sermo Lupi ad Anglos* (London, 1964). Vgl. auch die Versfassung von E. Einenkel, "Der *Sermo Lupi ad Anglos*, ein Gedicht", *Anglia Anzeiger* (1884), 200–203.

Leofan men, gecnawað þæt soð is: ðeos worold is on ofste, and hit nealæcð þam ende, and þy hit is on worolde aa swa leng swa wyrse, and swa hit sceal nyde for folces synnan ær Antecristes tocyme yfelian swyfe.

(Liebe Menschen, erkennt, was wahr ist: diese Welt eilt dahin und das Ende naht; und deshalb geht es in der Welt immer schlimmer zu; und deshalb wird es sich sehr verschlechtern wegen der Sünden des Volkes, bevor der Antichrist kommt.)

Nicht nur thematisch, auch stilistisch unterscheiden sich die Homilien Ælfrics und Wulfstans.⁴⁸ Der Erzbischof verzichtet auf die schon erwähnte Exegese Ælfrics, auf realistische Details, Metaphern und Vergleiche. Wulfstan lehnt sich enger an die Vorschriften der Rhetorikhandbücher an, da er weniger als Ælfric auslegen, mehr predigen und bessern will. Seine Perioden lassen sich zu syntaktisch-grammatikalischen Einheiten mit annähernd gleichbleibenden rhythmischen Akzenten ordnen⁴⁹; er verwendet in besonderem Maße nicht nur Alliteration, sondern auch Assonanz und Reim. Außerdem fallen die Fülle von rhetorischen Fragen und Ausrufen, parallel geordneten Wörtern oder Satzgruppen und ein Übermaß an emotional wirkenden Adjektiven und Adverbien auf. Schon Brandl bemerkte, daß es Wulfstan mehr auf "quantitative Wirkung als auf klare Mitteilung" angekommen sei.⁵⁰

Von den übrigen Werken Wulfstans, der Ælfric an dichterischer Fähigkeit zweifellos nachsteht, sind nur noch das ae. *Benedictine Office*⁵¹ und zwei ihm oft zugeschriebene Versdichtungen *The Coronation of Edgar* und *The Death of Edgar*⁵² in der D-Version des *Anglo-Saxon Chronicle* zu nennen. Kurz zu erwähnen ist noch die weitere Entwicklung der geistlichen Prosaerzählung, die vor allem an unbedeutende Lokalheilige anknüpfte und manchmal auch ganz unheilige Menschen als Gegenstand wählte. Die meisten dieser altenglischen Geschichten dürften verloren sein. Zahlreiche Autoren berichten über das Vorhandensein solcher Sammlungen, einige le-

⁴⁸Zum Stil vgl. A. McIntosh, "Wulfstan's Prose", *Proceedings of the British Academy*, 35 (1949), 109–142. O. Funke, "Some Remarks on Wulfstan's Prose Rhythm", *ES*, 43 (1962), 311–318. Greenfield, *Old English Literature*, S. 54 ff.

⁴⁹Vgl. Greenfield, S. 56–7.

⁵⁰Brandl, *Altenglische Literatur*, S. 1111.

⁵¹Vgl. P. Clemoes, "The Old English Benedictine Office, CCCC, MS 190, and the Relations between Ælfric and Wulfstan: a Reconsideration", *Anglia*, 78 (1960), 265–83.

⁵²Vgl. K. Jost, "Wulfstan und die angelsächsische Chronik", *Anglia*, 47 (1923), 105–123.

gen lateinische Übersetzungen vor oder schmücken ihre Werke mit Passagen "ex antiquis Anglorum scriptis". Die weitere Entwicklung dieser Art von Literatur führt hin zur rein weltlichen romanartigen Erzählung. Häufig werden die apokryphen Schriften nacherzählt und umgedichtet. Titus und Vespasian, Nicodemus, Josef von Arimathia, der Lybier Tyrus und der Jude Nathan inspirierten zu wundersam ausgesponnenen Geschichten, in denen merkwürdige Dinge geschehen.

Den Berichten von Heiligen und Bekennern gesellten sich weltliche Anekdoten zu, von Einsiedlern, die durch leichte Mädchen verfolgt und verführt wurden, von einem Mönch, der sich in die Tochter eines ägyptischen Priesters verliebte, von Wunderheilungen und Sarazengeschichten. Hier stehen wir am Quellpunkt der reichen Romanzenliteratur des hohen Mittelalters, die jedoch fast ausschließlich auf französische Vorlagen zurückgehen sollte.

Zwischen 1030 und 1060 wurde die abenteuerliche Geschichte des Apollonius von Tyrus aus dem Lateinischen ins Englische übersetzt.⁵³ Der gleiche Stoff findet sich auch in den *Gesta Romanorum* (Kap. 153), in Gowers *Confessio Amantis* (VIII, 271 ff.) und in Shakespeares *Pericles*.

Da sich Apollonius mit dem König von Antiochien verfeindet hat, muß er nach Tarsus fliehen. Auf der weiteren Flucht erleidet er Schiffbruch — eines der zahlreichen Motive mittenglischer Verserzählungen —, überlebt als einziger und wird von einem mitleidigen Fischer gerettet. In Pentapolis lädt ihn König Arcestrates zu einem Banquet ein. Die Königstochter erweckt Apollonius aus seiner Melancholie. Sie belohnt ihn für sein glänzendes Harfenspiel, beginnt ihn liebzugewinnen und möchte ihn als Lehrer bei sich behalten. Zugunsten des liebreizenden Apollonius lehnt sie sogar drei Bewerber ab. An dieser Stelle bricht der ae. Text ab; die Fortsetzung läßt sich nur aus den *Gesta Romanorum* erschließen: Apollonius heiratet die Königstochter, die allerdings bei der Rückkehr nach Antiochien im Kindbett stirbt. Sie wird im Meer versenkt, aber in Ephesus an Land gespült und zu neuem Leben erweckt. Apollonius übergibt seine Tochter dem Stranguillo, der sie erzieht. Als dessen eifersüchtiges Weib sie töten will, wird sie von Piraten zunächst errettet, dann aber als Sklavin verkauft. Schließlich findet Apollonius jedoch Tochter und Weib wohlbehalten wieder. Mit Schiffbruch, Piraten, Verrätern, Träumen, Trennungen und Wiedervereinigungen sind in *Apollonius* bereits wesentliche Elemente der me.

⁵³P. Goolden, ed., *The Old English Apollonius of Tyre* (Oxford, 1958). J. Raith, ed., *Die alt- und mittenglischen Apollonius-Bruchstücke* (München, 1956).

romance zu finden. Vor allem spielt die Liebe wie in keiner anderen ae. Dichtung eine hervorragende Rolle und weist auf die spätere *amour courtois* voraus: wir stehen mit diesem Werk bereits an der Schwelle des hohen Mittelalters.

Abkürzungsverzeichnis

ae.	= altenglisch
ags.	= angelsächsisch
ahd.	= althochdeutsch
an.	= altnordisch
Archiv	= Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen
ASPR	= Anglo Saxon Poetic Records ed. Krapp/Dobbie (siehe Kurzbibliographie)
Bd.	= Band
CL	= Comparative Literature
DVJS	= Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
ed.	= ediert
EETS (ES)	= Early English Text Society (Extra Series)
EHR	= English Historical Review
ES	= Englische Studien
ESt	= English Studies
germ.	= germanisch
GRM	= Germanisch-Romanische Monatsschrift
JEGP	= Journal of English and Germanic Philology
MÆ	= Medium Ævum
MLN	= Modern Language Notes
MLQ	= Modern Language Quarterly
MLR	= Modern Language Review
NS	= New Series
PBB	= Paul und Braunes Beiträge (= Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur)
PMLA	= Publications of the Modern Language Association of America
PQ	= Philological Quarterly
rev. ed.	= revised edition
repr.	= Neudruck
RES	= Review of English Studies
SP	= Studies in Philology
ws.	= westsächsisch
ZdAltertum	= Zeitschrift für deutsches Altertum

Kurzbibliographie

I. Bibliographien

Annual Bibliography of English Language and Literature published for the Modern Humanities Research Association (Cambridge).

Annual Bibliography, Publications of the Modern Language Association of America (New York).

Bonser, Wilfrid, *An Anglo-Saxon and Celtic Bibliography, 450–1087* (Berkeley, California, 1957).

The Cambridge Bibliography of English Literature, Bd. I (Cambridge, 1941) – Bd. 5 Supplement (Cambridge, 1957).

Heusinkveld, Arthur H., and Bashe, E. J., *A Bibliographical Guide to Old English*, University of Iowa Humanistic Series, IV, 5 (Iowa City, Iowa, 1931).

Ker, Neil R., *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon* (Oxford, 1957).

Renwick, William L., and Orton, Harold, *The Beginnings of English Literature to Skelton, 1509* (London, ²1952).

The Year's Work in English Studies, jährlich seit 1921 (Oxford).

II. Textausgaben

a) Dichtung

The Anglo-Saxon Poetic Records, ed. George Philip Krapp und Elliott van Kirk Dobbie, 6 Bd. (New York und London, 1931–54).

Vol. I The Junius or Cædmonian Manuscript

Vol. II The Vercelli Book

Vol. III The Exeter Book

Vol. IV The Beowulf Manuscript

Vol. V The Paris Psalter and the Meters of Alfred's Boethius

Vol. VI The Anglo-Saxon Minor Poems

b) Prosa

Thorpe, Benjamin (ed.), *The Homilies of the Anglo-Saxon Church*, 2 Bd. (London, 1844–1846).

Plummer, Charles, *Two of the Saxon Chronicles Parallel*, 2 Bd. (Oxford, 1892–99).

Bright, J. W., *The Gospels in West Saxon*, 4 Bd. (Boston, 1904–10).

Zu weiteren Editionen von Prosawerken siehe die Anmerkungen im Text zu den einzelnen Autoren.

III. Übersetzungen

- Gordon, Robert K., *Anglo-Saxon Poetry*, rev. ed. Everyman's Library (London, 1954).
- Kennedy, Charles W., *Old English Elegies Translated into Alliterative Verse with a Critical Introduction* (Princeton, 1936).
- Kennedy, Charles W., *Early English Christian Poetry Translated into Alliterative Verse with Critical Commentary* (Princeton, 1952).
- Kennedy, Charles W., *An Anthology of Old English Poetry* (New York, 1960).
- Breuer, R. und R. Schöwerling, *Altenglische Lyrik: Texte und Übersetzungen* (Stuttgart, 1970).
- Whitelock, Dorothy, *English Historical Documents, I, 500–1042* (London, 1953).

IV. Literaturgeschichten

- Anderson, George K., *The Literature of the Anglo-Saxons* (Princeton, 1949, rev. ed. 1966).
- Brandl, Alois, *Geschichte der altenglischen Literatur* (Straßburg, 1908).
- Greenfield, Stanley, *A Critical History of Old English Literature* (New York, 1965).
- Malone, Kemp, "The Old English Period", in *A Literary History of England*, ed. Albert C. Baugh, Bd. I (New York, 1948).
- Kennedy, Charles W. L., *The Earliest English Poetry* (New York and London, 1943).
- Wardale, Edith E., *Chapters on Old English Literature* (London, 1935/1965).
- Wilson, Richard M., *The Lost Literature of Medieval England* (London, 1952).
- Wrenn, C. L., *A Study of Old English Literature* (London, 1967).

V. Kultur und Geschichte

- Blair, Peter Hunter, *An Introduction to Anglo-Saxon England* (Cambridge, 1956).
- Elliott, Ralph W. V., *Runes* (Manchester, 1959).
- Godfrey, John, *The Church in Anglo-Saxon England* (Cambridge, 1962).
- Hodgkin, Robert H., *A History of the Anglo-Saxons*, 2 Bd. (London, 1953).
- Magoun, Francis P., Jr., "The Sutton-Hoo Ship Burial: A Chronological Bibliography", *Speculum*, 29 (1954), 116–24. Bessinger, Jess B., Jr., "The Sutton-Hoo Ship Burial: A Chronological Bibliography, Part Two", *Speculum*, 33 (1958), 515–22.
- Stenton, Sir Frank M., *Anglo-Saxon England* (Oxford, 1947).
- Whitelock, Dorothy, *The Beginnings of English Society*, Pelican History of England, II (Baltimore and London, 1952).

Register

Neben dem Sach-, Werk- und Autorenverzeichnis enthält das Register auch die Namen der Verfasser von Sekundärliteratur; die kursiv gedruckten Ziffern beziehen sich auf Stellen, an denen die betreffenden Primärwerke ausführlich besprochen werden.

- Abbo von Fleury 207
 Ælfric 32, 205–10, 211 f.
 Colloquium 208–9
 Heptateuch 210
 Homilien 205–8
 Vita Sancti Ethelwoldi 205
 Æthelhere, König 15
 Æthelred, König 211
 Æthelric, Bischof 19
 Æthelstan, König 180
 Æthilwald
 Offa-Preislied 41 ff., 203 ff.
 Alcuin 11, 32, 136 f., 170
 Aldfrith, König 60
 Aldhelm 39, 59 f., 73 f.
 Alfred der Große 11 f., 20, 28, 32, 39, 73, 124 f., 128, 188 f., 190–202, 203
 Bede's Ecclesiastical History 201–202
 Boethius-Übersetzung 192–195
 Cura Pastoralis 39, 190 ff., 196–197
 Encheiridion 196
 Orosius 68, 197–201
 Psalmen 202
 St. Augustins Soliloquien 195–196
 Alliteration, siehe Stabreim
 Anderson, G. K. 36, 195, 206, 209
 Anderson, L. F. 31
 Anderson, O. S. 101
 Andreas 30, 44 f., 51, 179
 Anglo-Saxon Chronicle, siehe Sachsen-chronik
 Annalen von Clonmacnoise 180 f.
 Annalen von Ulster 180
 Apollonius von Tyrus 213 f.
 Aristoteles 174 f.
 Arthur, König 139
 Asser (siehe Stevenson) 12, 190, 192 f., 196
 Assmann, B. 205
 Athelstan, König 12
 Attenborough, F. L. 19, 22
 Attila 67, 75, 139
 Augustinus, Erzbischof von Canterbury 11, 201, 203
 Augustinus, Hl. 161, 195 f., 198
 Ayenbit of Inwit 175
 Azarias 29, 112 (siehe auch Daniel)
 Ballade 124 f., 141, 207
 Bambas, R. C. 84
 Bartlett, A. C. 51
 Battle of Brunanburgh, *The* 44, 50 f., 162, 179–82
 Battle of Maldon, *The* 51, 90, 128, 178, 182–6
 Baugh, A. C. 11
 Baum, P. F. 59
 Becher, R. 211
 Becker, A. 54
 Beda Venerabilis (siehe auch Alfred und Plummer) 11, 28, 60, 71 f., 91 f., 110, 127, 132, 142, 201 f.
 Bede's Ecclesiastical History (siehe Alfred)
 Be Domes Dæge 132
 Beissner, F. 78
 Benedikt von Aniane 203 f.

- Benediktinerreform 124, 203 f.
 Benson, L. D. 40
Beowulf 7, 15 ff., 24, 26, 28 ff., 35 f.,
 37 ff., 44 ff., 50 ff., 56, 62 f., 68, 74 f.,
 90, 100, 115, 118, 135 ff., 139, 141,
 143–179, 185
 Bessinger, J. B. 11, 15, 183
 Bethurum, D. 206, 208, 211
Bevis of Hamton 187
Bjarki-Lied 26
 Björkman, E. 29
 Blackburn, F. A. 111, 168
 Blake, N. F. 120, 183
 Bliss, A. J. 36, 93, 97
 Bloomfield, J. 150
 Bloomfield, M. W. 109
 Boethius (siehe auch Alfred) 96 f.,
 192 ff.
 Bonifatius 60
 Bonjour, A. 155 f., 160
Bosasaga 108
Botschaft des Gemahls, Die (The Hus-
band's Message) 30 f., 76 f., 86–9, 123
 Bracher, F. 51 f.
 Brady, C. 66, 107
 Brandl, A. 32, 51, 58, 63 f., 98, 118,
 126, 131, 137, 186, 189, 194, 202, 212
 Braune, W. 127
 Brentano, Cl. v. 139
 Breuer, R. 42
 Bright, J. W. 111, 202
 Brink, B. Ten 98 f.
 Brodeur, A. G. 43 ff., 49 ff., 143, 150,
 155, 157, 163, 171
 Brooke, S. A. 67
 Bruce-Mitford, R. L. S. 15, 34
Brunanburgh, siehe *Battle of Brunan-*
burgh
 Brunswick Casket 12
 Buck, K. M. 105
 Bütow, H. 112
 Burrow, J. A. 113
 Cædmon 29, 35, 43, 49 f., 71 ff., 110,
 118, 127, 140
 Campbell, A. 179
 Campbell, J. J. 201
 Cassidy, F. G. 38 f.
Cantica Beati Godrici 132–3
 Chadwick, H. M. 8, 10, 33
 Chadwick, N. K. 33
 Chambers, R. W. 15, 28 f., 66 ff., 143,
 146 ff., 187
Chansons de geste 169
 Chaucer, G.
 Boethius-Übersetzung 193
 Sir Thopas 141
 Troilus and Criseyde 187
 Cherniss, M. D. 152
Christ 30
Christ and Satan 30
Christi Himmelfahrt, siehe *Cynewulf*
Christi Höllenfahrt 119–20
 Clemons, P. A. M. 205, 212
 Cockayne, O. 56
 Cockburn, J. H. 180
 Coffman, G. R. 207
 Cohen, S. L. 15
Colloquium, siehe *Ælfric*
 Columbas, St. 201
 Conrady, K. O. 27
Conviviis Barbaris, De 31, 136
 Conway, R. S. 138
 Cook, A. S. 117
 Cordasco, F. 120
Cotton Gnomes, siehe *Gnomische Dich-*
 tung
 Cotton, Sir R. 29
 Cramer, J. 119
 Crawford, S. J. 210
 Creed, R. P. 11
Crescentia-Sage 76, 85
 Cross, J. E. 90, 96, 111
 Crotty, G. 119
Cura Pastoralis, siehe *Alfred*
 Curry, J. L. 86
Cynewulf 39, 43, 65, 116–9, 120 f., 161
 Christi Himmelfahrt (Ascension,
 Christ II) 116, 119
 Elene 30, 45, 62, 90, 116–118
 Fata apostolorum 30, 116, 118 f., 179
 Juliana 30, 116, 118
Cynewulf, König 189
Daniel 29 f., 111–112 (siehe auch *Aza-*
 rias)
danlaw 19

- Das, S. K. 116
 Davis, Ch. R. 205
 Dawson, R. M. 64
Deor(s Klage) 30 f., 51, 77, 102, 104–9, 134
 D'Evelyn, Ch. 73
 Diamond, R. E. 38
 Dickins, B. 112
 Dickinson, J. 175
 Digressionen 155 ff.
 Dobbie, E. van Kirk 17, 28 f., 71, 143
 Dodgson, J. McN. 180
 Domnonia 11
 Donaghey, B. S. 194
 Donald, G. C. 188
Dream of the Rood, The, siehe *Traum-
 gesicht vom Kreuze, Das*
 DuBois, A. E. 150
 Dubois, M. M. 205
 Duckett, E. S. 190
 Dunleavy, W. 103
 Dunning, T. P. 93, 97
 Dunstan, Erzbischof 72 f., 203 f.
 Dustoor, P. E. 127
- Eadred, König 11
 Eanberth, Erzbischof 58
Edda 35 f., 75 f., 105 f., 108
 Edgar, König 12, 19, 125, 186, 204
Edgars Krönung 186–7, 212
Edgars Tod 212
 Edmund, König 186, 207 f.
Edmunds Befreiung der fünf Städte 186
 Edward der Bekenner, König 30, 187
Edwards des Bekenners Tod 187
 Edwin, König 91
 Einenkel, E. 211
 Ekblom, R. 197
 Elegie, elegisch 74, 76 ff., 86 f., 92, 95 f., 98 f., 102, 104, 108, 116, 121, 145, 152 ff.
Elegie des letzten Schatzhüters (Beowulf) 152 ff.
Elene, siehe *Cynewulf*
 Eliason, N. E. 51, 106 f.
 Elizabeth I., Königin 193
 Elliott, R. W. V. 65, 87, 116
 Elton, O. 44
- Encheiridion*, siehe Alfred
 Endreim 34, 41, 58, 90, 124, 132, 185, 212
 Endtner, W. 195
 Enzensberger, Ch. 127
 Erhardt-Siebold, E. v. 60, 63
 Ermanarich 67, 107, 134, 138
 Erzgräber, W. 93, 96
 Eusebius 60
Exeter Gnomes, siehe *Gnomische Dichtung*
Exile's Lament (Prayer) The, siehe *Klage eines Vertriebenen*
Exodus 30, 110–11, 112, 179
- Farrell, R. T. 112
Fata apostolorum, siehe *Cynewulf*
Finn-Bruchstücke 17, 135, 138
 Florence of Worcester 180
 Förster, M. 205
 Formelhaftigkeit 8, 37 ff., 72, 140 ff., 151, 161 ff.
 Forster, T. G. 128
Fortunes of Men, The 31, 174
 Fowler, R. G. 211
Franciplegius-Magoun-Festschrift 11, 38, 78, 84, 95, 106
 Frankis, J. P. 78, 105
 Franks, A. W. 54
Franks Casket 12, 31, 54–56, 65, 106, 142
 Frauenlieder 78 ff., 86
 French, W. H. 68
 Frings, Th. 78
 Fry, D. K. 143
 Funke, O. 212
- Garmonsway, G. N. 188, 208
Genesis (A und B) 30, 44, 50, 100, 110, 126–7
 Genzmer, F. 17, 88, 105
 Gerichtswesen 20 ff.
 Gerould, G. H. 208
 Gesetze, altenglische 18 ff., 58
Gesta Romanorum 213
 Giraldus Cambrensis 132
 Gneuss, H. 61
 Gnomische Dichtung 31 f., 54, 63–66, 124, 129
 Godric, St. 132–3

- Göller, K. H. 76
 Goolden, P. 213
 Gordon, E. V. 183
 Gordon, I. L. 98
 Gordon, R. K. 143
gothic 14, 198
 Gottesurteil 21 ff.
 Gower, J. 213
 Gradon, P. 175
 Greenfield, S. B. 38, 68, 86, 101, 121, 212
 Gregor der Große, Papst 196, 203, 206
 Gregor von Tours 149
 Grendon, F. 57 f.
Grettirsaga 147
 Grimm, J. 32, 139
 Grubl, E. D. 76
 Gustafson, G. 106
Guthlac 30, 51
- Haddan, A. W. 11
 Hakenstil 52 f., 63
 Hall, J. R. C. 143
 Hamilton, N. E. S. A. 39, 74
 Hanford, J. H. 127
 Hargrove, H. L. 195
Harrowing of Hell, siehe *Christi Höllenfahrt*
 Hartmann, M. 192
 Hauk, K. 33
 Hecht, H. 75
 Heiligenlegende 124, 206 ff., 211 ff.
Heliand 110, 127
 Henry VIII. 13
 Heptarchie 11, 19
Heptateuch, siehe *Ælfric*
 Herben, St. J. 102
 Herder, G. 139
 Herodot 120
 Heusler, A. 26 f., 32, 34 f., 47 f.
 Hickes, G. 65
 Hicketier, F. 103
 Hieronymus, St. 196
 Hietsch, O. 120
Hildebrandslied 52
 Hodgkin, R. H. 15
 Höfischer Roman 159, 164
 Hofmann, D. 35 f.
 Hollander, L. M. 90
- Holmqvist, W. 18
 Holthausen, F. 78, 90
 Homer 140 f., 146
 Hoops, J. 32, 126
 Horaz 174
 Hotchner, C. A. 102
 Hubbard, F. G. 196
 Hübener, G. 197
 Hulme, W. 120
 Humor 51
 Huppé, B. F. 93
Husband's Message, The, siehe *Botschaft des Gemahls, Die*
 Hwicce 11
- Imelmann, R. 76, 78, 87
 Ine, König 23
 Irving, E. B. 110, 126, 183, 185
- James, M. R. 120
 Jan de Meun 193
 Jankuhn, H. 17 f.
 Jenks, E. 18 f.
Johannis Glastoniensis Chronica 182
 Johann von Salisbury 175
 Jolles, A. 59
 Jones, A. 112
 Jones, D. 71
 Jordanis 31, 67
 Josephus 110 f.
 Jost, K. 196, 210 ff.
Judith 17, 29, 44, 53, 127–8
Juliana, siehe *Cynwulf*
 Junius, F. 30
- Kail, J. 37
 Kantrowitz, J. S. 120
 Karl der Große 203
 Kennedy, C. W. 56, 143
 Kenning 45 ff., 58, 65, 162 ff., 182
 Ker, N. 30
 Kershaw, H. 84, 179 ff.
 Killy, W. 27
 Kinard, J. P. 211
 Klaeber, F. 29, 49, 51, 126, 143, 169, 196
Klage der Frau, Die (The Wife's Lament) 30, 76 f., 84–86, 123

- Klage eines Vertriebenen (Exile's Lament oder Prayer, Resignation, Supplication)* 121-4
- Kluge, F. 98
- Knowles, D. D. 203
- Knut, König 20 f., 58
- Krapp, G. P. 17, 28
- Krause, W. 65, 88
- Kreuzesverehrung 114 f.
- Kudrun* 108
- Laborde, E. D. 183
- Laborde, J. B. de 35 f.
- Lachmann, C. C. F. W. 141
- lacnunga*, siehe Zaubersprüche
- laceboc*, siehe Zaubersprüche
- Lämmert, E. 27
- Lange, W. 30, 134
- Laud Troy Book* 187
- Lawrence, W. W. 78, 93, 99, 105, 143
- Lees, B. A. 190
- Leicht, M. 192
- Leiden Riddle*, siehe Rätsel
- Leofric, Kanzler 30
- Leslie, R. F. 85, 87, 102
- Liber Monstrorum* 149
- Liebermann, F. 19, 183, 186
- Lindheim, B. von 61
- Lindisfarne Gospels 13
- Lindqvist, S. 106
- Lippmann, K. 174
- Litotes 51 f.
- Livius, T. 138
- Logeman, H. 203
- Lord, A. B. 37
- Lorica, De*, siehe Aldhelm
- Ludwig der Fromme 127, 203
- Luminsky, R. M. 96 f.
- Mackie, W. S. 90
- Magoun, F. P. 15, 37 ff., 43, 72, 108, 161, 189
- Maldon*, siehe *Battle of Maldon*
- Malone, K. 52 f., 66 f., 72, 78 f., 81, 104, 112, 197
- Malmesbury, W. of, siehe Wilhelm von Malmesbury
- Manuskripte 28 ff.
- Marcolf 129
- Marquardt, H. 45, 47 f., 65
- Maximen, siehe Gnomische Dichtung
- McIntosh, A. 212
- Meier, J. 139
- Menner, R. J. 128
- Merseburger Zaubersprüche* 57
- Mertner, E. 43
- Mill, A. J. 73
- Miller, T. 201
- Milton, J. 126 f.
- Moore, S. 111
- Morris, R. 175
- Mortan Casket 12
- Morte Arthure*, allit. 29, 141
- Müllenhoff, C. 145, 150 f.
- Mündliche Überlieferung 8, 28 ff., 37 ff., 134 f., 141, 151, 161 ff.
- Nansen, F. 197
- Napier, A. S. 211
- Naumann, H. 31
- Nebel, G. 26 f.
- Neeninger, J. 103
- Nibelungenlied* 145
- Nicholson, L. E. 37, 143
- Niedner, F. 89
- Nist, J. A. 150
- Norman, F. 106, 109, 134
- Notker Labeo (St. Gallen) 129, 193
- Nouell, L. 29
- Odo, Erzbischof von Canterbury 203
- Odoaker 24, 76, 87, 138
- Offa, König von Merzien 12
- Offa, Sagengestalt 30, 68 f., 76, 135, 138
- Olrik, A. 148
- Oral poetry*, siehe Mündliche Überlieferung
- Orosius*, siehe auch Alfred 68, 197 ff.
- Paetzel, W. 49 f., 155 f.
- Panzer, F. 146, 148
- Parker Chronicle* 188 f.
- Parker, Erzbischof 188
- Parry, M. 37
- Pastoral Care*, siehe Alfred
- Patch, H. R. 113, 193
- Patzig, H. 78
- Peters, L. J. 179

- Phoenix* 39, 90, 117, 120–1
Physiologus 117, 120
 Plato 71
 Plummer, Ch. 71, 91, 183, 188, 190, 201
 Polenz, P. von 27
 Pontanus, J. 34
 Poole, R. L. 188
 Pope, J. C. 35 f., 95
 Potter, S. 201
 Prins, A. A. 207
 Priskos 31
Psalmen, siehe Alfred
 Pythagoras 174
 Quirk, R. 57
 Rätsel 51 f., 54, 59–63, 70, 114, 124
 „Erstes Rätsel“, siehe *Wulf and Ead-*
 wacer
 Leiden Riddle 52, 59 f., 63
 Rätsel 2–3, 62
 Rätsel 28, 63
 Rätsel 30a, 60 f., 63, 114
 Rätsel 42, 62
 Rätsel 57, 63
 Rätsel 60, siehe *Botschaft des Ge-*
 mahls, Die
 Rätsel 75, 59
 Rätsel 76, 59
 Raith, J. 210, 213
 Ramsay, R. L. 202
Rede der Seele an den Leichnam (Soul's
Address to the Body) 30, 131–2
 Refrain 108 f., 132
 Reimlied 42 f., 74, 76, 89–93, 95, 116 f.,
 162, 172
 Renoir, A. 78, 82, 84, 128
Resignation, siehe *Klage eines Vertrie-*
benen
 Rice, D. T. 12, 14
 Riesner, D. 61
Riming Poem, siehe *Reimlied*
 Robinson, F. C. 111
 Romanzen (siehe auch Höfischer
 Roman) 125, 141, 213 f.
 Rosenthal, C. L. 207
 Ross, A. S. C. 112, 116, 197
 Rosteutscher, J. H. W. 105
Ruine 30, 40, 76, 96, 102–4, 152
 Runen 39, 41, 54 ff., 65 f., 86 ff., 112,
 116 ff., 134, 188
Runengedicht 59, 65–66
 Ruthwell-Kreuz 112, 116

Sachsenchronik 179 f., 183, 188 f.
Saga of Rolf Kraki, The 146 f.
Salomon und Marcolf 129
Salomon und Saturn 29, 128–31
Sawles Warde 175
 Saxo Grammaticus 135, 148
 Schaar, C. 39, 116
 Schelp, H. 206
 Schemann, K. 163
Schicksale der Apostel, siehe Cynewulf,
 Fata apostolorum
 Schipper, J. 201
 Schirmer, W. F. 44, 54
 Schlauch, M. 114
 Schmidt, K. H. 192
 Schmidt, W. 112
 Schöwerling, R. 42
 Schröder, E. 209
 Schubel, Fr. 54
 Schücking, L. L. 28, 75, 85 ff., 90, 96,
 145, 169, 176
 Schulze, F. W. 40, 43, 90
scop 30 ff., 38 ff., 44 f., 48, 66 ff., 135 ff.,
 140 ff., 156, 161 ff., 166 ff., 183
 Sedgefield, W. J. 78, 192 f.
 See, K. von 67
Seefahrer 30, 43, 62, 74, 76 f., 91, 93, 97,
 98–102, 103 f., 111, 121 ff., 173 f., 187
 Shakespeare 213
 Shelley, P. B. 71
 Sieper, E. 76, 87, 90, 98, 106
 Sievers, E. 33 ff., 37, 90, 127, 148
 Sisam, K. 29 f., 116, 150
 Skeat, W. W. 206 f.
Skirnirlied 88
 Smetana, C. J. 205
 Smith, A. H. 11, 188
 Smithers, G. V. 101
 South, H. P. 202
South English Legendary 73
Soul's Address to the Body, The, siehe
 Rede der Seele an den Leichnam
 Sperlingsparabel 91 f.

- Spitzer, L. 78 f.
St. Augustins Soliloquien, siehe Alfred
 Stabreim 33 ff., 40 ff., 43 f., 63, 88,
 124, 132, 167, 185, 187, 208, 212
 Staiger, E. 70
 Standop, E. 43
 Stanley, E. G. 100, 164, 168
 Stevenson, W. H. 12, 190, 192
 Stewick, R. D. 86
 Storms, G. 56 ff.
 Stubbs, W. 11, 72, 125
 Sturluson, S. 34, 45
Supplication, A, siehe *Klage eines Ver-*
triebenen
 Sutton Hoo 14 ff., 34, 74, 149
 Sutton Hoo Bibliographie 15
 Swanton, M. J. 185
 Sweet, H. 116, 185, 191 f., 197, 200, 205

 Tacitus 23, 25, 31, 135 f.
 Theoderich 107, 138 f.
 Theoderich (von Franken) 149
 Theodore, Erzbischof 25
Thidrekssaga 55
 Thorkelin, G. J. 29
 Thorpe, B. 84, 89, 205, 211
 Timmer, B. J. 76, 127
 Titus Livius 138
 Tolkien, J. R. R. 154, 160
Traumgesicht vom Kreuze, Das, 30,
 63, 112–6, 118
 Trautmann, M. 59, 61, 86 f.
 Tucker, S. I. 111
 Tupper, F. 203

 Variatio 48 ff., 111, 113, 155 f., 162 f.
 Vergil 161
 Vincenti, A. R. von 129
 Vischer, F. Th. 70
Vita Sancti Ethelwoldi, siehe Ælfric
Volundarkvida 106
Vulgata 110, 112, 127, 129

 Wace 139
 Wack, G. 196
Wade-Fragment 187
Waldere 51, 135

 Waller, A. R. 113
 Walters, C. F. 138
 Walzel, O. 75
Wanderer 24, 30, 63, 76 f., 91, 93–97, 98,
 102 f., 114, 121, 142, 152, 175 f., 187
 Ward, J. A. 86
 Ward, Sir A. W. 113
 Wardale, E. E. 52, 194, 201 f.
 Weber, G. W. 97
 Werlich, E. 31 ff., 75
 Werner, J. 34
 White, C. L. 205
 Whitebread, L. 106, 209
 Whitelock, D. 18 f., 21, 25, 28, 56, 101,
 143, 149, 201, 210
Widsith 29 ff., 33, 40, 43, 45, 51 f.,
 66–69, 134 f., 187
 Widukind 24
 Wieland(sage) 46, 54 f., 105 ff., 138,
 142, 187, 194
Wife's Lament (Complaint), The, siehe
Klage der Frau, Die
 Wild, F. 128 f.
 Wilhelm der Eroberer 12 f.
 Wilhelm von Malmesbury 39, 72 ff.,
 125, 193, 196
 Wilhelm von Poitiers 13
 Wilson, R. M. 13, 107 f., 125, 187, 189
Wolfdietrich 81, 107
 Wolpers, Th. 207
 Woolf, R. (E.) 113, 128
 Wrenn, C. L. 15, 28 f., 31, 57, 63, 66,
 74, 105, 110, 136, 143, 188 f., 211
 Wright, C. E. 57
 Wülker, R. P. 29, 53, 196
 Wulfstan 210–212
 Benedictine Office 212
 Homilien 211
 Institutes of Polity 211
 Sermo Lupi ad Anglos 211–212
Wulf and Eadwacer 23, 77, 78–84, 85 f.
 Wyld, H. C. 44
wyrd 64 f., 94, 97, 99, 104, 123, 131,
 142, 193

 Zangemeister, K. 127
 Zaubersprüche 54, 56–59, 70
 Zupitza, J. 208